149

Zellner

Ueber

Franz Liszt's

Graner Festmesse.

Von

F. A. Zellner.

Wien.
F. Manz & Comp.
1858.

Zellner

NB. die Partitur dieser Messe in Prachtdruck und Prachtband befindet sich unter der nämlichen Nummer beim Folio-Formate der gedruckten Bücher aufgestellt.

Ueber

Franz Liszt's

Graner Festmesse

und

ihre Stellung zur geschichtlichen Entwicklung der Kirchenmusik.

Ein

Beitrag zum wesenhaften Verständnisse dieses Werkes

von

L. A. Zellner.

Wien.

F. Manz & Comp.

1858.

Wenn Errungenschaften des menschlichen Geistes das Gebiet, auf welchem sie gewonnen wurden, unter Gesichtspunkten erscheinen lassen, welche bis zu dem Augenblicke unbekannt waren, so ist eine neue Entwicklungsphase jenes Gebiets eingetreten. Solche Errungenschaften können aber nur aus dem zum vollen Bewußtsein gelangten Nichtgenügen des Vorhandenen hervorgehen. In diesem Bewußtsein liegt die Rechtfertigung jeder neuen Bestrebung. — Damit jedoch haben die Ergebnisse solcher Bestrebungen selbst, noch nicht ihre Berechtigung erlangt. Hiezu bedarf es erst des Beweises der innersten Nothwendigkeit und Zweckmäßigkeit des gewonnenen Standpunktes, welchen Beweis allein das absolute Erkennen des Ausgelebtseins vorhergegangener Richtungen liefert. Zu diesem Erkennen leitet nur ein Pfad: — die Geschichte.

Lißt's „Graner Festmesse", indem sie mit den vielen und verschiedenartigsten der jeweiligen Entwicklungsstufen jenes Kunstzweiges, den wir im weiteren Sinne unter religiöser Tonkunst begreifen, in engerer Bedeutung aber Kirchenmusik nennen, fast gar keine gemeinschaftlichen Merkmale aufweist, bezeichnet folglich eine solche neue, der Zeit nach also die neueste Wandlung, welche dieser Kunstzweig zu erfahren hatte. — Sollen wir jedoch dieses Werk auch seinem innersten Wesen nach als die Marke einer solchen Phase anerkennen, so wird folgerichtig vor Allem der oben geforderte Berechtigungsbeweis hergestellt, zunächst also der ganze Entwicklungsgang der Kirchenmusik in's Auge gefaßt werden müssen.

Zu Anfang des 15. Jahrhunderts, als, nach dem bewußtlosen Umhersuchen der früheren Zeiten, von den alten Niederländern endlich etwas gefunden wurde, was den Namen „Musik" wenigstens annäherungsweise verdient, beschränkte sich das gewonnene Resultat gleichwohl noch ganz und gar auf die Bewältigung des rohen Tonstoffes. Was an bestimmter Gestaltung überhaupt erlangt wurde, diente zu absolut scholastischen Spitzfindigkeiten, denen weder Schönheit, ja nicht einmal der einfache Wohlklang innewohnte.

Erst bei Josquin des Près begann aus den Canons und dem sonstigen verwickelten Notengeflechte etwas anderes herauszutönen, als der bloße gesetzmäßige Zusammenhang verwandter Intervalle. Die glänzende Vollendung und zugleich eine wesentliche Umgestaltung fand diese Richtung in Palestrina. Seine Hymnen, Motetten, Messen u. s. w. sind in ihrer Art noch nicht übertroffen. Neben ihm stehen Nanini, Morales, Vittoria, Lasso u. m. A. als hervorragende Vertreter des erhabenen Styls.

Das Gemeinsame des „römischen Capellenstyls" liegt darin, daß er auf einer mehrstimmigen Verarbeitung der uralten gregorianischen Intonationsweise, und durchaus auf dem diatonischen Tonsysteme der sogenannten acht Kirchentöne beruht. In mächtigen Folgen von Dreiklängen, ohne eigentliche Entwicklung einer in sich abgeschlossenen Melodie, die fast nur wie zufällig da und dort an die Oberfläche tritt, den romantischen Zauberglanz begleitender Instrumente entbehrend, klingen diese Gesänge mit ihren fremdartigen, jeder Verwandtschaft der Tonarten und Accorde baaren Tonfolgen wie Geistergesang aus einer andern Welt. Von einem Wechsel des Ausdrucks, wie er, durch einzelne Stellen des kirchlichen Textes angeregt, gleichsam als persönliche Theilnahme späterer Componisten sich bemerkbar macht, zeigt diese Musik noch keine Spur. Sie ist ganz objectiv-gottesdienstlich.

Um das Jahr 1600 bereitete sich eine vollständige Umgestaltung der ganzen Musik vor. Was die Monteverde, Caccini nur dunkel ahnten und anstrebten, wurde durch Viadana, Carissimi u. A. endlich in bestimmter Gestaltung geschaffen. Es entstand die Melodie und mit

ihr unser ganzes modernes Tonsystem. Die eingetretene Nothwendigkeit, den Gesang des Einzelnen harmonisch zu tragen, führte zur jetzigen, auf die Verwandtschaft und wechselseitige Beziehung der Accorde gebauten Harmonik. An die Stelle der Kirchentöne trat ein neues Tongeschlecht: die Dur- und Moll-Scala, welches neue Accorde, Ausweichungen, Verbindungen gebar. Das ganze System der Modulation wurde ein anderes, an die Stelle der einfachen Diatonik trat der bunte Reichthum der Chromatik. Die schöne Zeit italienischer Musik blühte zwischen 1680—1740 auf, vorzugsweise in Alessandro Scarlatti und seiner Schule. Der mächtige Gährstoff, welcher diese völlige Umgestaltung bewirkt hatte, war — wie gesagt — die Melodie.

Ihrem Wesen nach Kundgebung des Einzelnen,*) ein unmittelbares zum Musiktone gewordenes Ausströmen seines Innern, und folglich die natürliche Trägerin der persönlichen Empfindung, mußte sie gleichzeitig die Vernichterin der Objectivität werden. Wenn nun ein „Gloria,“ ein „Magnificat“ sich zum freudigen Jubel des musikalischen Ausdrucks steigerte, ein „Miserere“ oder „De profundis“ jenen der Zerknirschung oder Trauer, ein „Crucifixus“ den des Schmerzes und des tragischen Pathos annahm; so war dieß die nothwendige Wirkung des neuen Ferments. Aber dieser Ausdruck trug in jener Zeit noch nicht das concrete Colorit individueller Empfindung, sondern sprach sich gleichsam nur als allgemeines, abstractes Gefühl des Jubels, der Trauer u. s. w. aus.

J. S. Bach führte die nächstfolgende Wandlung des Kirchenstyls herbei. Durch den Einfluß seiner Zeit und ihrer Anschauungen, durch Bildung, Neigung und Beruf zur Polyphonie hingeführt, deren höchste Entwickelungsspitze er vertritt, gestaltete sich ihm auch in seinen Chören alles zur reichhaltigsten Polyphonie. Zwei bis zu acht Stimmen treten in voller Selbstständigkeit nebeneinander auf, — und (das ist der Gegensatz zu Palestrina) jede in ausgesprochener, eigener, melodischer Entwicklung, und jede ihren durch diese melodische Entwicklung bedingten, so zu sagen: persönlichen

*) Im Gegensatze zur Harmonie als Kundgebung der Vielheit.

Charakter aussprechend. So ist es also gleichsam eine Gemeinde, die er in seinen Chören vereint, wo jeder Einzelne seine besondere Persönlichkeit mit ihren dadurch bedingten Eigenthümlichkeiten, ja mit ihren Zufälligkeiten behält, aber Alle durch die gemeinsame Idee zu einem Ganzen vereint sind.

Wenn Bach auf diese Weise seine Subjectivität gleichsam zu einer Verpersönlichung der Allgemeinheit auseinanderlegt (Beethoven hinwieder im schärfsten Gegensatze die Allgemeinheit in seine Subjectivität vollständig zusammenfaßt), so tritt in den Kirchenwerken Joseph Haydns und Mozarts nicht mehr die Subjectivität angenommener Personen, sondern die zufällige der Componisten mit ihrer individuellen Besonderheiten als die Hauptsache hervor.

Aus diesem, wenn auch flüchtigen, Abrisse ergibt sich nichtsdestoweniger ein genügend übersichtliches Tableau der Transformationen, welche die Idee der Kirchenmusik, also die Anschauungen ihres innersten Wesens, im Laufe der Zeiten durchgemacht hat.

Mit den Umgestaltungen des Geistes haben auch jene der Materie gleichen Schritt gehalten, von dieser aber die verschiedenen Darstellungsarten mit ihren besonderen Merkmalen sich herausgebildet, deren Summe unter dem Ausdrucke: Styl verstanden wird.

Der ausschließend objectivirende, auf den unvermittelten Säulenschaften diatonischer Harmonik ruhende Palestrinastyl fiel von dem Augenblicke des Entstehens der Melodie der Entfremdung anheim. Es regten sich die ersten schüchternen Anzeichen individuellen Empfindens. Der Ausdruck blieb indessen ein Allgemeiner, demgemäß auch der Styl dieser Periode nur die Merkmale jener allgemeinen Charakteristik aufweist, welche sich aus der einfachen Gegenüberstellung des Dur- und Moll-Geschlechts ergeben konnten. — Der Ausdruck allgemeinen Empfindens trat in ein Stadium bestimmterer Ausprägung: der Gemeingeist strebte zu individuellen Kundgebungen innerhalb seines Verbandes. Die Idee des Hinströmens selbstständiger Bethätigungen auf einen gemeinsamen Punct bildet das Grundwesen der Bach'schen Periode, und rief den conformen polyphonischen Styl hervor.

In den 70ger Jahren des verflossenen Jahrhunderts bereitete sich

nunmehr der Beginn eines wesentlichen Umschwunges des kirchlichen Tongeistes vor. Haydn schuf den freien Figuralstyl. Die mehr oder minder gebundene Schreibart der vorangegangenen Epoche ist damit in eine blühende, der Phantasie des musikalischen Erfinders den weitesten Spielraum gewährende Satzweise übergegangen. An die Stelle der vormals unverbrüchlichen, ascetisch-objectiven Anschauung hat Haydn die rein-individuelle, unmittelbar gefühlte Tonsprache als Verkünderin der, durch das Gotteswort wachgerufenen, persönlich-religiösen Empfindungen eingeführt. Es ist als Beleg dafür vielfach schon, und vollkommen begründet, auf die naive, um nicht zu sagen: gemüthliche Freudigkeit hingewiesen worden, mit der der alte, gute Haydn in seinen Messen zur höhern Ehre Gottes musicirte. Mozart betete in Tönen auf beinahe dieselbe Weise. Wenn er seinen Hymnen einen höheren Schwung verlieh, dort und da feuriger, erhebender betonte, so sind dieß Unterschiede, die blos in der individuellen Organisation dieses Componisten im Vergleiche zu seinem Vorgänger ihren Grund suchen, einen wesentlichen Fortschritt aber in der Sache selbst keineswegs bezeichnen. Mozart hat sich in dem Haydn'schen Style höchstens blühender, reicher, musikalisch anregender ausgedrückt, ist ihm jedoch im Uebrigen treu geblieben. Beethoven erst war es vorbehalten, wie in der Symphonie, so auch im Kirchenstyle neue Bahnen zu eröffnen. —

Um von dem, eine neue Epoche der Kirchenmusik bezeichnenden Schritte, den Beethoven mit seiner D-Messe that, eine klare und — zur Erkenntniß der von da aus noch möglichen Entwicklungen — nothwendige kritisch übersichtliche Anschauung zu gewinnen, dürfte es zweckdienlich sein, vorerst auch das Verhalten dieses Werkes zu dem bis dahin sanctionirten und durch gläubiges Nachtreten traditionell-gesetzlich gewordenen Formalismus des katholischen Kirchenstyls (zumal des figuralen) eingehender zu betrachten und in seinen bezeichnendsten Kernpunkten zu erfassen.

Haydn, Mozart, (und selbst noch Beethoven mit der C-Messe), repräsentiren in ihren Kirchenwerken den reinmusikalischen Standpunkt, ohne daß sie mehr, als gerade, um keinen offenen Widerspruch

zu begehen, nöthig war, der Charakteristik des Meßtextes Rechnung getragen hätten. Von einem tiefern Erfassen der Großartigkeit dieses dogmatischen Kosmos, mit seinen heiligen Wundern und göttlichen Mysterien, lassen sich kaum hin und wieder Spuren finden. Erst Beethoven, das Wesen der heiligen Mystik ahnend, wagte es, diese Wunder mit der übersinnlichen Sprache der Töne zu verkünden. Der Genius, der ihn seine missa solennis schreiben hieß, war der Geist der Offenbarung, der ihn befähigte, den Meßtext als das, was er im höchsten Verstande ist, nämlich als das größte weltgeschichtliche Drama, aufzufassen.

Nach dieser gewonnenen Erkenntniß mußte die bisherige musikalisch-lyrische Behandlung aufgegeben werden, denn sie war unfähig geworden, der Fülle der dogmatischen wie historischen Offenbarungen als Mittel des adäquaten dramatischen Ausdrucks zu dienen. Der selbstgenügende musikalisch-abgeschlossene Styl, die künstliche contrapunktische Schreibart mit ihren unverbrüchlichen Regeln der formellen Durchführung waren lähmende Fesseln, die gesprengt werden mußten, um zum situationsgemäßen, prägnant-charakteristischen Ausdrucke vordringen zu können.

Beethovens D-Messe ist die erste und gewaltige Frucht dieser tiefgeistigen Errungenschaft: groß und gewaltig in der Form, in der Fülle des Inhalts, in der Wahrheit des Ausdrucks. Nichtsdestoweniger hat sie nach zwei Seiten hin die völlige Reife nicht erlangt; diese sind: die Technik und die einfache Plastik der Auffassung, hervorgegangen aus dem entschiedenen Zuschreiten auf ein wohlerwogenes, festgestelltes, unverrückbares Ziel. Der erste Vorwurf betrifft ein speziell musikalisches Gebrechen, das im Vocalsatze liegt. Beethoven muthet den Sängern nicht nur technisch Schwieriges, sondern — wenn die selbstverständliche ästhetische Bedingung des Tones, der Wohlklang, nicht aufgelassen werden soll — häufig physisch-Unmögliches zu. Dieses anzudeuten ist insofern wichtig, als es auf die vorzüglichen Factoren der Kirchenmusik, die Singstimmen nämlich, Bezug hat, welchen Beethoven überhaupt, besonders aber in diesem Werke, eine oft über das Maß der Ausführbarkeit reichende,

den natürlichen Grenzen der menschlichen Organe beinahe Trotz bietende Behandlung angedeihen läßt.

Von ungleich größerer Tragweite erscheint die zweite Frage: ob das Intentionirte in dem Ausgedrückten erschöpfend enthalten sei? was hinsichtlich vieler Theile der D-Messe in Abrede gestellt werden muß. — Wir bemerken oft ein Ringen nach dem richtigen musikalischen Ausdrucke für irgend einen dramatischen Moment; doch kaum geboren, wird er als ungenügend verworfen und ein neuer Ausdruck für denselben Gedanken angestrebt. So geschieht es nicht selten, daß Beethoven eine und dieselbe Textphrase von mehreren, oft ganz entgegengesetzten Gesichtspunkten musikalisch beleuchtet, woraus als natürliche Folge eine Ueberfülle an Material fließt, das, um es unterbringen zu können, theils eine fragmentarische Abfertigung, theils eine ungebührliche Ausbreitung der Form herbeiführen mußte, abgesehen davon, daß aus dieser Vielheit der Ausdrucksweisen für einen und denselben Gedanken, dilemmatische Folgen entstehen müssen, sobald es sich um die Entscheidung für den richtigen, vom Tonsetzer intentionirten Ausdruck dieses einen Gedankens handelt.

Wenn Lißt in seiner Messe nun im Ganzen und Großen prinzipiell vom Standpunkte der Beethoven'schen Errungenschaft ausgeht, so ist es eben nur die Idee der dramatischen Anschauung des dogmatischen Substrats, die er mit Beethoven theilt; im übrigen jedoch, in der durchdringenden Auffassung der Situationen, in der außerordentlich determinirten Charakteristik des Ausdrucks, in der maßvollen Plastik der Gestaltung, in dem concisen Zusammenfassen und Hinstellen des Kerns der Sache, in dem Verschmähen aller subjectiven Meditationen, in den reinen Linien der Zeichnung, zeigt sein Werk einen Fortschritt, der sich allen Vergleichen mit Gewesenem entzieht, daher jeden Rückblick zum Behufe der Auffindung von Analogien mit Vorangegangenem beinahe fruchtlos macht.

Muß man also, schon in Beziehung auf die ebenbesagten Qualitäten, die Lißt'sche Messe: als den Gipfel der Entwicklung des katholischen Kirchenstyls erkennen, so zeigt sie nichtsdestoweniger noch überdieß Eigenschaften, die ihr den Ruhm, die Reform

der Kirchenmusik im modernen Geiste angebahnt zu haben, für immer sichern.

Daß diese That nicht möglich gewesen wäre, ohne absolut Neues zu bieten, bedarf keiner besondern Erwähnung. Mag man sich dieser erhabenen Schöpfung von welcher Seite immer nähern, sie von jedem beliebigen Standpunkte betrachten, so zeigt sie allenthalben dieselbe Vollendung, dieselbe Harmonie der Idee und Ausführung, überall das vollkommene Aufgegangensein der Absicht in der Erfüllung. Um diesem Werke jedoch sowohl im Ganzen, wie in allen seinen Einzelheiten — die nach den mannigfaltigsten Seiten der Conception wie der Factur hin, ebensoviel Ungeahntes Neues, überwältigend Herrliches dem Geiste wie der sinnlichen Empfindung offenbaren — gerecht zu werden, dürfte sich zur Zeit, wo jene Voraussetzungen, welche zum unmittelbaren Verständnisse der dem Werke zu Grunde liegenden Principien führen, noch nicht in's allgemeine Bewußtsein gedrungen sind, ein Zurechtfindungsmittel kaum entrathen lassen, welches abzugeben diese Schrift bestrebt ist. —

Die Richtung, welche Lißt in seiner Messe eingeschlagen hat, wurde ihren wesentlichsten Grundzügen nach, im Vorstehenden übersichtlich angedeutet. Von diesem gewonnenen Standpunkte allgemeiner Zurechtfindung zur nähern Betrachtung vorschreitend, muß zunächst auf jene Momente eingegangen werden, die sich uns als Ergebnisse einer völlig neuen Gestaltung des kirchlichen Musikstyls, hervorgegangen aus der bisher ungekannten dramatischen Auffassung des heiligen Meßtextes, darstellen.

Vor Allem müssen wir unser volles Augenmerk der ganz eigenartigen Behandlung des gesanglichen Theiles zuwenden, der — als Sprecher des heiligen Wortes — hier die Grundlage des musikalischen Baues, den fundamentalen Träger des dramatischen Ausdruckes abgibt, um welchen sich die mannigfaltigen Organe des Orchesters als den Ausdruck verstärkende, die innersten Beziehungen und Analogien versinnlichende, die dramatische Situation ausmalende, fortführende, überleitende Factoren gruppiren.

Haben die Kirchencomponisten bis zur Stunde den Wechsel zwischen

Solo- und Chorgesang aus reinmusikalischen Gründen in Anwendung gebracht, so geht bei Lißt die Ordnung, in der er die Solostimmen mit den auf die mannigfaltigste Art combinirten Chorpartien, und diese unter sich, alterniren läßt, stets aus der dramatischen Bedeutung der Textphrase unmittelbar hervor. Er verfährt in diesem situationsgemäßen Vor- und Rücktreten der Partien mit einer solchen Strenge und logischen Consequenz, daß sich jede noch so unscheinbare Phrase zu einem bedeutungsvollen Momente rundet und gleichsam plastisch aus dem Rahmen heraustritt. Je nachdem sich nun aus einer Reihe solcher Momente eine oder mehrere für sich abgeschlossene Partien gestalten, entstehen in entsprechender Anzahl völlig individualisirte Gruppen, die je nach Umständen entweder contrastirend sich gegenüberstehen oder — eine gemeinschaftliche Idee auszudrücken beseelt — zu einmüthigem Walten zusammentreten.

Hauptsächlich sind es drei verschiedene Ideen, die, vom Tonsetzer auf vorstehende Art individualisirt, sich zu gesonderten, concreten Begriffen verdichten und im Laufe des Tonwerkes deutlich verfolgt werden können.

Diese Ideen sind:

Gott, der Quell alles Seins, als das Princip der unendlichen Größe, Allmacht und Barmherzigkeit;

Als Gegensatz: die diese Barmherzigkeit anrufende Menschheit;

Als Zwischenglied nach Oben und Unten: die Vermittlung durch den Mensch gewordenen Heiland.

Außer diesen werden nach Bedarf noch mehrere Begriffe, theils als Personen, theils als Gruppen individualisirt, eingeführt. Doch machen sie sich vorzugsweise — im nothwendigen Gegensatz zu den dramatischen Gruppen — als Träger des epischen oder lyrischen Elements geltend. Unter diese sind zu zählen: die Gottes Lob ausrufenden himmlischen Heerschaaren, die Verkündigung des h. Mysteriums der Transsubstantiation, der Empfängniß Mariä, der Menschwerdung Christi, seiner Leidensgeschichte und Himmelfahrt.

Daß diese Gruppirung und Combination individualisirter Ideen

und die Individualisirung selbst auf dem bisherigen Wege einer entweder an absolut-musikalische Regeln streng gebundenen contrapunctischen Schreibart, oder des immer mehr sich verflachenden, ja bereits in eine verrottete, profane Manier übergegangenen figuralen Kirchenstyls (gemeinhin der Wiener Kirchenstyl genannt) mit seinen feststehenden Formen, oder besser gesagt, Chablonen — nicht erreicht werden konnte, wird jeder im Fache der katholischen Kirchenmusik nur einigermaßen orientirte Leser sofort erkennen. — (Der Choral, zu solchen Darstellungen seiner ascetischen Natur nach ebenfalls nicht geeignet, kommt — als dem protestantischen Cultus fast ausschließlich eigen, und in dieser Form von der katholischen Kirche nie benützt — hier in keinen Betracht.)

Es bot sich der analogen musikalischen Durchführung der neuen, von Lißt mit einer künstlerisch vollendeten That, also mit mustergiltigem Erfolge angebahnten Anschauung, demnach nur ein Mittel, welches als eine der wichtigsten Errungenschaften der neuesten Kunstrichtung, als der Hauptfactor musikalisch-dramatischer Gestaltungsweise zu erkennen ist, nämlich: die thematische Arbeit.

Damit das musikalische Motiv einen poetischen Gedanken ausdrücken könne — und das ist die Forderung des Fortschrittes im Gegensatze zum unreflectirten, blos äußerlich klangschönen Tonsatze —, bedarf es, da sich streng genommen mit einer Reihe nach harmonischen Gesetzen aneinander gefügter Töne irgend ein Gegenständliches nicht bezeichnen läßt, einer außerhalb der Natur dieser Kunst liegenden Vermittlung, welche in der Erklärung des dem Thema vom Componisten vindicirten dichterischen Inhalts besteht.

Diese Erklärung kann, je nachdem sie der Darstellung des Kunstwerkes vorausgeht oder gleichzeitig mit ihm geboten wird, mehr oder minder vollkommen sein. Hinsichtlich der reinen Instrumentalmusik ist der Componist angewiesen, sich der äußerlichen Vermittlungsart zu bedienen, indem er der Musik ein erläuterndes gedrucktes Programm, oder ein gesprochenes Gedicht, oder eine dramatische Darstellung voraussendet. Vollkommener geschieht die Vermittlung durch

gleichzeitige Vorgänge, wie: scenische Bilder, Mimik, Attitude, durch melodramatische Declamation, endlich selbst durch die bloße Scenerie. Es gibt auch Fälle, wo die Musik der Erklärung vorauseilt und ihre Rechtfertigung durch ein erst Nachfolgendes erlangt, wie in der Ouvertüre und beziehungsweise in den Entreacts.

Am vollkommensten aber, weil nicht nur gleichzeitig mit dem musikalischen Motive auftretend, sondern auch innigst mit der Natur des Klanges sich vermählend, erreicht der Tonsetzer seinen dießfälligen Zweck in der Vocalcomposition. Das tönende Wort ist sprechender Klang zugleich; Eines erklärt das Andere.

Sobald das Thema durch die textliche Grundlage oder durch eine andere der vorbezeichneten Vermittlungsarten zu einer poetischen Potenz erhoben ist, hat es die Fähigkeit erlangt, eine klare, determinirte Vorstellung hervorzurufen. Da sie nun diese Fähigkeit fortbehält, indem der Hörer, bei jedem wiederholten Auftreten desselben Themas zur Bildung einer gleichen, oder nach Maßgabe der Veränderungen, welche der Tondichter mit demselben vornimmt, mehr oder minder analogen Vorstellung auffordert, so ergibt sich daraus die weittragende Bedeutung einer Richtung, die zum Ziele hat: die Musik, welche bisher vorzugsweise nach zwei Extremen hin ausgebildet war, nämlich: als reinsinnliche Klangwirkung, oder als trockenstes Rechnungsexempel, dort also blos an die Empfindung, hier nur an den Verstand appellirte, zu einer poetisch-ausdrucksvollen Kunst zu erheben, welche die höchste Klangschönheit mit der prägnantesten Ausdrucksfähigkeit eines bestimmten dichterischen Inhalts verbindet, somit gleichmäßig Gefühl und Verstand befriedigt.

Daß durch eine Anzahl solcher bedeutungsvoller Themen verschiedenen Inhalts eine Reihe von Vorstellungen hervorgerufen werden könne, welche zusammengefaßt ein vollständiges Bild wechselvoller Vorgänge vor die Seele des Hörers zaubern, braucht nach diesem nicht erst nachgewiesen zu werden. Eben so selbstverständlich ist es, daß durch eine solche Präcisirung des Inhalts das klarste und bei allen Zuhörern gleichmäßigst übereinstimmende Verständniß des Tonwerkes erzielt werden muß, indem sie das vage Umherirren

der, nach einer Erklärung der poetischen Bedeutung des Tonwerkes verlangenden und suchenden Phantasie nicht nur nicht provocirt, sondern im Gegentheile die Einbildungskraft zu bestimmten Anschauungen hinlenkt, sonach jene objective Abgeschlossenheit und Plastik des musikalischen Products vollbringt, wie sie bisher nur bei den darstellenden Künsten (die Poesie, als durch Begriffe darstellend, miteinbezogen) möglich gehalten wurde.

Aus dem zuletzt Angedeuteten erhellt somit, daß — nachdem das musikalische Motiv, sobald es durch den, dasselbe bei seinem ersten Auftreten begleitenden erklärenden Wortsinn, die Fähigkeit einer bestimmten Bedeutung erlangt hat, diese auch hinfort als rein-instrumentale Melodie behält — das Thema nicht unmittelbar an den Vortrag durch die Gesangsstimme gebunden sein müsse, wodurch der wichtige Vortheil gewonnen wird: nicht allein das Orchester mit einer Zahl von Motiven bestimmten poetischen Inhalts bereichert, somit zum selbstredenden, der freiesten und zugleich ausdrucksvollsten Polyphonie fähigen Tonorgane gemacht, sondern auch die Singstimmen von einem Sclavendienste befreit zu haben, welcher ihnen bisher die ganze Wucht des melodischen Elements fast ausschließlich auf den Rücken zu laden pflegte, was begreiflicher Weise die baldige Abnützung ihrer Wirkungskraft zur Folge haben mußte, während sie nunmehr, nur bei dramatisch bedeutungsvollen Momenten hervortretend, mit der ganzen Frische ihrer Ausdrucksfähigkeit zu wirken vermögen.

So paradox die hieraus fließende Folgerung auf den ersten Blick erscheinen mag, so ist es nichtsdestoweniger das vollberechtigte Ergebniß einer tiefen künstlerischen Einsicht, welche Lißt bestimmte, die Singstimmen nicht zu ausschließlichen Trägern der lyrischen Melodie zu verwenden; denn: nur so konnte er der Gefahr entgehen, die Würde des kirchlichen Gesanges zu verletzen, was nothwendig erfolgt, wenn die Singstimmen zu vorwiegenden Organen der Figural-Melodie verwendet werden; nur so vermochte er den Gesang in erhaben-keuscher Einfachheit und einer an Palestrina's dießfalls mustergiltigen Styl mahnenden Breite zu gestalten und diesen

streng ascetischen Kern mit der Atmosphäre einer melodisch blühenden, phantasievollen Orchesterpolyphonie zu umgeben, sonach ein Kunstwerk darzustellen, welches zugleich der höchsten Kunstausbildung der Gegenwart wie der tiefreligiösen Weihe seiner Bestimmung auf das allervollkommenste entspricht. —

Haben wir nunmehr die Auffassung, nach welcher Lißt den gesanglichen Theil seines Werkes gestaltete, vom ästhetischen wie dogmatischen Gesichtspunkte als eine in der Verbindung mit der modernen Kunstentwicklung nicht nur factisch neue, sondern durchaus vollberechtigte erkannt; so zeigt die technische Behandlung desselben nicht weniger von einer bewunderungswürdigen Logik des Vorgehens und seltenen Kenntniß der Natur der Singstimmen.

So läßt sich, mit Bezug auf Ersteres, im ganzen Werke nicht eine Spur vocalisirenden Gesanges nachweisen; jeder einzelne Ton fällt größtentheils auf eine eigene Textsylbe. Dadurch, wie auch: daß jede Wiederholung der Textphrasen (mit selbstverständlicher Ausnahme des „Kyrie," „Sanctus," „Hosanna," „Benedictus," „Agnus" und „Dona," deren Texte ob ihrer Kürze zur Durchcomponirung nicht genügenden Stoff bieten, dann solcher Phrasen, die zur Verstärkung des dramatischen Ausdrucks eine Wiederholung bedingen) strenge vermieden ist, vermag der declamatorische Gesang in machtvoller Entfaltung und dramatischer Entschiedenheit hervorzutreten. An diesem Principe ist in dem Werke durchgehends festgehalten, mag die Singstimme entweder vereinzelt als Träger eines melodischen Motivs eingeführt, oder, die Fortführung des Motivs dem Orchester überlassend, zum Gegenthema gestaltet werden, oder, mit anderen Stimmen vereint, als harmonischer Körper der Orchestermelodie sich anschließen.

Da die Solostimmen nur bei dramatischen Anlässen als solche sich geltend machen können, was theils in Form der melodischen Phrase, theils recitativisch oder recitativartig geschieht, so versteht es sich von selbst, daß eine ausgeführte, arienförmige Melodie mit Rücksicht auf den Situationswechsel um so mehr unstatthaft erscheinen würde, als die Solostimme principiell nur eine bestimmte Idee

auszudrücken, den Gang der dramatischen Handlung zu bezeichnen, die weitere Ausführung und Motivirung dieser Ideen und Vorgänge aber dem polyphonen Tonkörper zuzuweisen hat.

Wenn Lißt auch das gebräuchliche Soloquartett (Sopran, Alt, Tenor und Baß) beibehielt, so verwendet er es doch keineswegs in der bisher üblichen Weise als concertante Wesen, deren Jedes gewohnt war, das ihnen von allen Kirchencomponisten eingeräumte Recht in Anspruch zu nehmen, wonach sie sich bei gewissen Stellen, wie z. B. beim „et incarnatus est" oder im „Benedictus," welche die meisten Tonsetzer als Arie oder Duett behandelten, mit ariöser Selbstgefälligkeit produciren zu dürfen. Auch zum vierstimmigen Satze pflegt Lißt die Solostimmen nur ausnahmsweise, nämlich nur dann zu vereinen, wenn die auszudrückende Idee nicht allgemein genug ist, um sie dem Repräsentanten der Allgemeinheit — dem Chore — übertragen zu können, aber auch nicht hinlänglich concreten Stoff enthält, um eine lyrisch oder dramatisch individualisirte Darstellung zu gestatten. Ihm gelten die vier Solostimmen in der Regel für ein einziges Organ von gewaltigem Tonumfange, bestimmt das Princip der Einheit im Gegensatze zum Principe der Vielheit — dem Chore — vorzustellen. Dieses Organ, der Träger der dramatisch-melodischen Phrase, bietet dem Componisten in jeder Tonregion ein klangvolles Register; es hindert ihn keine Tonart, keine Stimmlage, um seine Phrase mit intensiver Klangkraft hervortreten lassen zu können; findet er sie nicht im Sopran, so gewährt sie ihm der Alt, und wenn dieser nicht, so der Tenor u. s. w. Entspricht die Tonlage der Phrase weder der einen noch andern der aneinander grenzenden Stimmgattungen vollkommen, fällt sie also zwischen dieselben, so theilen sich Beide in den Vortrag derart, daß der tiefere Theil der tiefern, der höhere der höhern Stimmgattung zufällt.

Als eines der vielen Beispiele sei nachstehendes Motiv aus dem „Kyrie" angeführt:



Hier würde der erste Abschnitt (a), sollte das ganze Motiv vom Sopran vorgetragen werden, offenbar in das minder klangvolle Gebiet dieser Stimmgattung fallen, während er in der klangschärfsten Region des Alt liegend, von diesem mit voller Intensität gebracht werden kann. Hingegen läge der zweite Theil (b), würde die ganze Phrase dem Alt zugewiesen, dieser Stimme augenscheinlich zu hoch, während der Sopran im Stande ist, denselben mit Leichtigkeit und Klangfülle hervorzubringen. Lißt also läßt in richtiger Würdigung dieser Umstände in der That dieses Motiv bis zum ersten d vom Alt vortragen und beim zweiten d den Sopran einsetzen. Dasselbe Ablösen findet um 2 Tacte früher zwischen Baß und Tenor Statt.

Auf solche Weise erreicht der Componist nicht allein, wie schon bemerkt, den Vortheil eines in jeder Lage gleich klangfülligen Organs, sondern es entspringt ihm hieraus noch der weitere Nutzen, die einzelnen, ein Ganzes bildenden Solostimmen, trotzdem sie sich vorzugsweise in den klangreichsten, also höheren Chorden bewegen, nicht zu ermüden, indem sie einestheils einander ablösen, anderntheils die Motive selbst selten die Dauer von 6—8 Tacten überschreiten und überdieß mit Chorsätzen und Orchesterzwischenspielen alterniren.

Angesichts einer so eigenthümlichen Gestaltung der vocalen Partie in dem Lißt'schen Werke dürfte die ihr zu Theil gewordene Ausführlichkeit der Erwägung, der Wichtigkeit des Gegenstandes angemessen erscheinen. Die übrigen Betrachtungsobjecte gestatten eine raschere Erledigung. Sie betreffen die Auffassung im Einzelnen, die Form, endlich die Instrumentation. Da indessen die Erörterung der ersten und letzten dieser Fragen erst später, und zwar gleichzeitig mit der Detaillirung der einzelnen Nummern dieser Composition vorgenommen werden kann, so soll, abgesondert, nur mehr noch die Form-

frage in's Auge gefaßt werden, was hingegen um so dringender geboten erscheint, als der musikalischen Fortschrittspartei — zu deren hervorragendsten Vertretern Franz Lißt gehört — noch immer und vor allem Andern der sinnlose Vorwurf gemacht wird: daß sie von den üblichen Formen nur deßhalb abginge, weil sie überhaupt Verächter jeglicher Form sei, und zwar aus Unfähigkeit, die bestehenden Formen zu beherrschen. Solchen Auffassungen entschieden entgegen zu treten, wäre endlich an der Zeit. Der Weg der Polemik, überdieß hier nicht am Orte, dürfte indessen kaum zum Ziele führen. Es muß der objective und somit überzeugende Beweis des Gegentheils jener unstatthaften Behauptungen aufgestellt werden, wodurch sie, jedes Stützpunktes beraubt, nothwendig von selbst in sich zerfallen.

Eine solche Beweisführung sei im Nachstehenden versucht.

Jede musikalische Form ist berechtigt, welche den Gedankeninhalt in allen Theilen klar, in allen seinen Wechselwirkungen faßlich erscheinen läßt. Theoretisch ist niemals eine Form erfunden, d. h. von vorne herein festgestellt worden; sie haben sich insgesammt aus dem Inhalte entwickeln, sich den Forderungen desselben anschmiegen müssen. Hätte z. B. die Form der Haydn'schen Symphonie genügt, das breite Gedankenmaterial Beethoven's zu fassen und zur intentionirten Darstellung zu bringen? Keineswegs. Beethoven mußte die knappe Form sprengen, sie durch neue Theile erweitern, ja endlich, wie im Finale der neunten Symphonie, völlig verlassen, da sie sich ihm zur Darstellung seiner Ideen ganz und gar nicht entsprechend erwies. Ebenso erhob sich die Form des Scherzo's aus dem Inhalte, indem die frühere Form der Menuetts diese neue Idee nicht zur Darstellung zu bringen vermochte. Trotzdem wird heute Niemand diesen von Beethoven angebahnten Formen die Berechtigung versagen. Wie will man also beweisen können, daß auf ähnliche Weise über die Beethoven'sche Form nicht ein weiterer Fortschritt noch möglich sei?

Der Versuch, eine solche unerweisbare Behauptung nur zu wagen, würde allein schon als die größte Absurdität erscheinen, denn das hieße das Walten des menschlichen Geistes an der Grenze an-

gelangt, ihn einer neuen Idee — welche die Gebärerin der entsprechenden Form ist und bleibt — fürder unfähig erklären wollen.

Was pflegen wir unter Form zu verstehen? Doch hauptsächlich nur eine bestimmte Ordnung, in welcher die musikalischen Motive aufzutreten und — in gleicher oder veränderter Weise — wiederzukehren haben. Diese Wiederkehr, das Zurückkommen auf bereits gebrachte Themen, wird bei längeren Tonsätzen aus Gründen des innern Zusammenhanges des Kunstwerks bedingt und bildet ein Gesetz, dem sich kein Componist wird entziehen können, will er nicht Gefahr laufen, mit seinem Werke den Eindruck eines im hitzigen Fieberparoxismus chaotisch Phantasirenden zu machen. Die Ordnung der wechselseitigen Beziehungen der Motive aber zu bestimmen, ist Sache des schaffenden Künstlers. Selbst die strengsten contrapunktischen Formen gestatten ihm diese Freiheit. So verlangt die Fugenform gesetzlich e i n e vollständige Durchführung des Themas, überläßt jedoch die Zahl und Art der weiteren Durchführungen und Umgestaltungen desselben ganz dem Ermessen des Tonsetzers; er kann von da ab sein Thema erweitern oder verengen, verkehren oder rhythmisch verändern, es steht ihm frei, vom Orgelpunkt Gebrauch zu machen oder nicht, ihn mehr der Mitte, oder dem Ende zu anzubringen u. s. w.

Größer ist der Spielraum, welchen die freien Formen (im Gegensatze zu den contrapunktischen) gewähren. Eine der wichtigsten unter diesen ist die Sonatenform, welche dem musikalischen Leser als bekannt vorausgesetzt, daher hier nicht weiter erörtert wird. Wir finden diese schön gebaute Form in den meisten Sätzen des reinen Kammerstyls, in der Symphonie und Ouverture, überhaupt in jedem ausgedehnteren Instrumentalsatze angewendet. Und dennoch hat sich diese Form, trotz ihrer zweckmäßigen, klaren Proportionen, nie zu einer normal feststehenden machen lassen. Sie erfuhr fortwährende Veränderungen. So sind, um nur Einiges anzuführen, die ursprünglichen Wiederholungen des zweiten Theils schon von Haydn theilweise beseitigt worden; derselbe Meister hat sie ferner mit einem melodischen Mittelsatze bereichert, den man z. B. in den Scarlattischen Sonaten nicht findet. Ebenso ist es eine Errungenschaft der spätern

Zeit gewesen, als man die Sonate mit einem langsamen Satze zu eröffnen sich gestattete; Beethoven ging weiter und leitete selbst den zweiten Theil mit einem Adagio ein (siehe dessen Sonate pathetique). Mendelssohn verwarf die bis zu seiner Zeit übliche Wiederholung des ersten Theils. Die früher beliebten Passagen-Episoden (vorzugsweise von Hummel und Spohr cultivirt) sind längst rococo geworden u. s. w.

So hat die Sonatenform fortwährend Modificationen, Verbesserungen und Erweiterungen durchgemacht, bis sie den Gipfel ihrer bisherigen Ausbildung in den letzten Beethoven'schen Werken gefunden. Man will zwar mehrseitig in diesen Werken schon eine Ueberschreitung der Form erblicken. Hier ist nicht der Ort, dießfalls nähere Discussionen zu pflegen. Entweder hat Beethoven die Sonatenform beibehalten, und dieselbe nur so sehr erweitert, um die Summe des Gedankenmaterials zur Darstellung bringen zu können, so daß sie die gewohnten Proportionen überschritt, so ist es jedenfalls an uns, sich in die breiteren Proportionen hineinzuleben, um in diesen Formen sich ebenso orientiren zu können, wie es jetzt schon bei den conciser Gefaßten der Fall ist. Denn: daß wir uns z. B. in der Form der Haydn'schen Symphonie augenblicklich zurecht finden, rührt nicht von ihrer absoluten Einfachheit, sondern theils von ihrer Stabilität, vorzugsweise aber daher, daß wir an diese Formen von Kindesbeinen an schon gewohnt sind. — Oder, es erwies sich die noch so sehr erweiterte und bereicherte Form der Sonate zur Darstellung des Beethoven'schen Inhalts unzulänglich und er bildete sich demnach nothgedrungen eine vollständig neue Form, — so ist es wiederum nothwendig, daß wir uns dieses Inhaltes vollkommen bewußt zu werden trachten, woraus sich dann von selbst die Proportionen der neuen Form ergeben müssen.

Je mehr aber die Tonkunst sich zu einer poetisch-ausdrucksvollen herausbildet, sich daher zur Darstellung dichterischer Stoffe gedrängt fühlt, (welche Richtung sowohl in der Natur wie in der gesammten geschichtlichen Entwicklung dieser Kunst begründet ist) um so weniger wird die Stabilität der Formen aufrecht erhalten werden können.

Im Gegensatze zu dieser innern, unmittelbar aus dem idealen Stoffe sich gestaltenden, Form steht die äußerliche, welcher sowohl durch die Anwendungsart, wie durch Zwecke, welchen die Musik zu dienen hat, gewisse mehr oder minder bestimmte Grenzen gezogen sind. So wird mit Rücksicht auf Ersteres die Form melodramatischer Compositionen der Dauer der Recitation, die Form des Liedes wie überhaupt der Gesangscompositionen den Forderungen der Texte sich anschließen müssen. In der andern Beziehung können vollständig äußerliche, mit der Kunst in gar keinem Rapport stehende Bedingungen auf die Form maßgebend rückwirken, wie z. B. die ritualen Gebräuche der Kirche, welche den Componisten des katholischen Meßtextes verhalten, sein Werk in gewisse Abschnitte zu theilen, und selbst eine gewisse Dauer dieser Abschnitte bedingen.

Zur Betrachtung der musikalischen Formen der Messe nunmehr gelangend, bemerken wir zunächst die äußere vom Ritus gebotene Eintheilung und zwar in folgende Abschnitte: „Kyrie," „Gloria," „Credo," „Sanctus", „Benedictus" und „Agnus Dei," welchem sich unmittelbar das „Dona" anschließt. Diese Eintheilung ist unverbrüchliches Gesetz für jeden Kirchentonsetzer, wonach die Composition in 7 abgeschlossene Musikstücke oder Nummern zerfällt. Für die innere Gestaltung der einzelnen dieser Nummern ist hingegen ausschließlich nur die Auffassung der charakteristischen Bedeutung der Texte maßgebend.

Je mehr der Tonsetzer beflissen ist, sich dieser Bedeutung bis in die kleinsten Details streng-charakteristisch anzuschließen, um so häufiger wird er zum Phrasenwechsel hingedrängt, um so öfter also den Zug der Composition unterbrechen müssen, um Raum für einen neuen Satz zu gewinnen, welcher von dem vorhergegangenen nothwendig in einer oder der andern Beziehung abweichen muß, möge diese Verschiedenheit nun in einer Veränderung der Ton- oder Tactart, der rhythmischen Gliederung, des Zeitmaßes, der Ausführungsorgane, oder des inneren Charakters bestehen. Eine Reihe solcher charakteristisch gebildeter, sonach selbstständiger Phrasen zu einem fortfließenden Ganzen vereinigt, ergibt die innere Form des Tonstückes, woraus folgt, daß, in je größerer Zahl und bestimmterer Ausprägung die cha-

rakteristischen, durch selbstständige, in keinem inneren Rapport tönender Analogie stehende Phrasen repräsentirten Momente als (jeder an seinem Orte) wichtige Bestandtheile des Ganzen zur gleichberechtigten Geltung gebracht sein wollen, die Form eine um so complicirtere werden müsse, wodurch die Klarheit des Ueberblicks beeinträchtigt, sonach das Verständniß derselben erschwert wird.

Hier sehen wir die zwei wichtigsten Bedingungen, aus deren innigsten Vereinigung allein das musikalische Kunstwerk hervorgehen kann, im logischen Widerspruche, nämlich die Einheit und Einfachheit der Form und die Vielheit und Mannigfaltigkeit des Inhalts. — Dieser Widerspruch wird aber in sich vollständig ausgeglichen und der principiellen Forderung des Kunstwerkes nichtsdestoweniger nach beiden Richtungen hin Genüge geleistet, wenn die Vielheit des Inhalts auf dem Wege jener künstlerischen Procedur erzielt wird, die wir thematische Arbeit nennen, mittels welcher sich einem bedeutungsvollen Motive die mannigfaltigsten Umgestaltungen von verschiedenartigstem Ausdruck abgewinnen lassen, die, wiewohl in ihren neuen Entstehungsformen selbstständig, doch immer in einem inneren Rapport zu einander stehen. Es ist auf diesem Wege sonach nicht allein möglich, ein reiches, lebensvolles Tonspiel aus einem oder wenigen Hauptmotiven zu entwickeln, sondern auch — vorausgesetzt, daß diesen Motiven eine bestimmte poetische Bedeutung (welchen sie hier durch den Text erlangen) innewohnt — durch die Verschiedenartigkeit des Charakters, welche den thematischen Verwandlungen ertheilt werden kann, in der Seele des Hörers eine Reihe bestimmter Vorstellungen zu erwecken, die sich unter steter Beziehung auf den Hauptgedanken folgerichtig zu einem vollständigen Bilde vereinen müssen.

Zu welchen großartigen, ja riesigen Dimensionen hiernach die Form sich auszubreiten vermöge, und doch zugleich wie klar und einfach sie sich aus so einheitlichem Stoffe erbauen lasse, geht aus Obigem sattsam hervor und bedarf keiner weitern Erwähnung.

Auf die Form der Messe (worunter hier und fernerhin die musikalische Composition des katholischen Meßtextes, also ausschließlich

nur das Werk des Tonsetzers zu verstehen ist) zurückkommend, so zeigt die gesammte musikalische Literatur dieses Zweiges, so weit ihr unser heutiges chromatisches Tonsystem zu Grunde liegt, nur zwei Gestaltungsarten: die streng contrapunktische und die freie lyrische. Erstere, ihrem Wesen nach aus absolut musikalischen, um nicht zu sagen, mathematischen Normen hervorgehend, steht zum dichterischen Inhalte des Textes in gar keinem Bezuge. Der Text bedeutet hier eben nur Worte, die vorhanden sein müssen, einestheils: damit der Sänger überhaupt Sylben auszusprechen habe, andererseits damit die Composition die äußerliche Berechtigung erlange, während des kirchlichen Acts des h. Meßopfers aufgeführt zu werden. Von einer der Textbildung sich anschmiegenden musikalischen Stimmung kann bei einer so abstracten Satzweise, die durchwegs nur an den berechnenden Verstand des Kenners appellirt, keine Rede sein; im günstigsten Falle wird man die übersichtliche Situation nur in so fern berücksichtigt finden, daß z. B. im „Kyrie,“ „Sanctus,“ „Benedictus“ ruhigere, im „Gloria,“ „Credo,“ „Hosanna“ bewegtere Sätze angewendet werden, oder für das „Qui tollis“ und „Agnus Dei“ eine Molltonart im Gegensatze zur Durtonart der übrigen Nummern gewählt wird. Da die sieben Nummern, in welche die Messe aus ritualen Gründen zerfällt, diesemnach eben so viele contrapunktische Gebilde darstellen (mögen diese nun Fugen, Canon's oder Choralfigurationen sein), so bedarf es keiner weiteren Erörterung der dießfälligen Formen, deren Construction aus absolut musikalischen, bekannten Regeln sich ergibt.

Eine auf das contrapunktische Princip gegründete Meßcomposition kann aber — abgesehen von der mangelnden oder im besten Falle höchst oberflächlichen Beziehung zum Texte — in seiner Totalität nie ein selbst nur musikalisch zusammenhängendes Kunstwerk bilden, sondern immer nur eine Reihe von abstracten Sätzen, zu deren Belebung sowohl im Einzelnen, wie zu deren Vereinigung zu einem nothwendig zusammengehörigen Ganzen, das Vorhandensein einer gemeinschaftlichen Idee fehlt.

Führen wir einen der höchsten Ausläufer dieser Gruppe, die canonische Messe von Fuchs, als Beispiel an, so finden wir,

daß das ganze Werk aus einer Zahl von selbstständigen strengen Nachahmungssätzen besteht, die nicht allein zu den betreffenden Texten in gar keinem innern Rapport stehen, sondern auch unter sich jedes Zusammenhanges entbehren. Man könnte also dem Canon des „Kyrie" füglich den Text des „Gloria" u. s. w. unterlegen, ohne die Charakteristik des Ausdrucks im mindesten zu verletzen, denn eine solche existirt factisch nicht.

Es unterliegt wohl keiner Frage, daß ein solcher Styl, den man früher nichtsdestoweniger für den echten Kirchenstyl anzusehen beliebte, und der weder fähig ist die Stimmungen des Textes musikalisch wiederzugeben, noch vermag: die Messe zu einem einheitlichen, aus nothwendig zusammen gehörenden Theilen bestehenden Kunstwerke zu gestalten, gänzlich unbrauchbar, daher unbedingt zu verwerfen sei, um so mehr, als er auch nach Außen hin, d. h. rücksichtlich des physischen Eindruckes, den die Kirchenmusik auf die Hörer ausüben soll, durchaus zweckwidrig erscheint.

Welchen Eindruck kann nämlich eine aus abstracten Combinationen bestehende Musik auf das Volk im Allgemeinen ausüben, das von dieser eben so künstlichen als gemüthlosen Satzweise nichts versteht, als einen anfangs verwirrenden, später geradezu störenden? Und selbst angenommen, alle in der Kirche Anwesenden wären gebildete Musikkenner, so wird sie höchstens das Interesse fesseln, welches Verfolgen und Verstehen der kunstvoll verwickelten Stimmführung dem Verstande gewährt; eine religiöse Stimmung jedoch kann dadurch unmöglich geweckt werden. Diese aber hervorzurufen ist der hauptsächlichste Zweck der Musik als Dienerin der Kirche.

Bezüglich der zweiten, die frei-lyrischen Gestaltungsarten umfassenden Gruppe der Kirchenmusik muß allerdings anerkannt werden, daß diese, vorzugsweise auf den melodischen Ausdruck basirt, dem eben geforderten Zwecke näher komme, ja im Principe ihm sogar vollkommen zu entsprechen fähig sei. Nur ist Letzteres bis jetzt noch nicht zur richtigen Anwendung gelangt, d. h. man hat sich einerseits von den gelehrten Spielereien und Klügeleien des contrapunktischen Styls, theils aus Nachahmungssucht, theils aus Eitelkeit, theils aus falschen

Vorstellungen der kirchlichen Würde, theils aus Scheu vor ältern Autoritäten, nie völlig zu befreien vermocht, anderseits aber ist man in das Extreme umgeschlagen und hat profanes Melodie-Geklingel, buntflatternde Coloraturen und lustige Trompetenfanfaren in den katholischen Toncultus eingeschmuggelt.

Nehmen wir die besten Werke dieser Gruppe zur Hand, so werden wir sie, selbst die Haydn'schen und Mozart'schen Messen nicht ausgenommen, fast durchgehends an einem oder dem andern dieser Gebrechen, häufig aber auch an sämmtlichen derselben leidend finden. Nichtsdestoweniger mußte aus der Anwendung des neuen Principes (der freien Lyrik) ein mächtiger Fortschritt nach Außen wie nach Innen hervorgehen. Der Gewinn in ersterer Richtung war: Die Faßlichkeit einer solchen Musik auch für den Nichtkenner. Sie vermochte dadurch (was der früheren contrapunktischen Musik nicht möglich war) die Gesammtheit des Volks zu stimmen und es kommt nunmehr nur auf die richtige Anwendung an, daß diese Stimmung den Charakter einer wirklich religiösen, andächtigen eingehe. — In der zweiten Richtung ergab sich der Vortheil der Befreiung des Tonsetzers aus den Banden eines starren Formalismus. Er durfte seine Empfindungen, welche der Inhalt des Meßtextes in seinen verschiedenen Phasen in ihm hervorrief, in freier, ausdrucksvoller Melodie aussprechen und vermochte somit sein Werk zum lebensvollen, charakteristischen Tonbilde zu formen.

Doch Eines war auf dem Wege der nun betretenen Bahn absolut lyrischer Factur (von den theilweisen Versetzungen dieses Styls mit contrapunktischen Kunststücken sei hier abgesehen) nicht zu erreichen, oder wenigstens nicht vollständig durchzuführen: die innere Einheit der ganzen Messe, die Gestaltung derselben zum untrennbaren, aus dem nothwendigen Zusammenhange der einzelnen Bestandtheile hervorgegangenen Kunstwerke.

Mit dem Betreten der lyrischen Richtung entstand das natürliche Bedürfniß, das Charakteristische des Textinhaltes musikalisch möglichst annähernd auszudrücken. Je näher die dießfälligen Erzeugnisse unserer Zeit stehen, um so hervortretender zeigt sich dieses Bestreben.

Betrachten wir z. B. den, die größte Mannigfaltigkeit charakteristischer Momente enthaltenden Theil der Messe, das „Credo" aus einem beliebigen Werke des eigentlichen Schöpfers dieser Richtung, Haydn's nämlich, oder eines seiner hervorragendsten Nachfolger, wie Mozart's, Cherubini's, Weber's, ja selbst des am weitesten vorgeschrittenen Beethoven nicht ausgenommen, so finden wir, mit geringfügigen Abweichungen, durchgängig dieselben Empfindungen in einer gleichen Reihenfolge ausgedrückt; kurz: einen übereinstimmenden Verlauf der musikalischen Charakteristik, die sich folgendermaßen darstellt.

Vom Anfang des Glaubensbekenntnisses bis zu den Worten: „descendit de coelis" trägt die Musik einen gleichen Charakter; der Ausdruck ist freudig, hell, imposant, die Factur meist vollstimmig und in einem Zuge ausgeführt. Beim „Et incarnatus" beginnt ein neuer Satz, meist in einer andern Ton- und Tactart; der Charakter ist sanft, zart, die Factur homophon. Ein wilderer Ausdruck stellt sich bei dem Worte „crucifixus" ein, der bei der Phrase „passus et sepultus est" in einen schmerzlichen übergeht. Nun folgt die Wiederholung des ersten Theils über den Text „resurrexit tertia die" bis „resurrectionem mortuorum", woran sich zu den Worten „et vitam venturi saeculi, amen" entweder ein belebterer, freier, oder fugirter Schlußsatz reiht.

Hiernach ergibt sich für diese Nummer folgende Form: erster Satz von gleichbleibendem Charakter; Mittelsatz von dreimal wechselndem Charakter; Reprise des ersten Satzes; potenzirter Schlußsatz. —

So Vieles sich auch im Ganzen, und besonders im Einzelnen gegen diese Gestaltungsweise mit Recht einwenden läßt (zumal gegen die Wiederholung des ersten Satzes zu einem ganz verschiedenen Texte), so muß immerhin zugegeben werden, daß sie vorzugsweise aus dem Bestreben nach Charakteristik hervorgegangen sei.

Es ist, so viel zur Orientirung über die Entstehung und Ausbildung des katholischen Kirchenstyls nothwendig war, in der Einleitung angedeutet worden, wie sich aus der Text-Auffassung die musikalische Form der Messe entwickelt habe; es ergab sich, worin das Hinderniß bestanden, daß die musikalische Charakteristik sich nur auf

wenige hervorragende Momente des Inhalts zu beschränken genöthigt sah; endlich, weßhalb sich für die Form der Meßcomposition keine speciellen Normen aufstellen lassen, wie denn auch thatsächlich in keinem bekannten Lehrwerke des Tonsatzes über die Composition der katholischen Messe und deren Formen irgend eine Andeutung, geschweige eine ausführliche Erörterung zu finden ist. Hier sei also dießfalls nur noch bemerkt, daß, wenn eine charakteristische Uebereinstimmung zwischen dem Wortsinn und dem musikalischen Ausdruck in den Werken der vorangeführten bedeutendsten Kirchencomponisten im Allgemeinen auch vorhanden ist, diese immer nur als ein specifisch-musikalischer, aus der Willkür des absoluten Musikers hervorgegangener Moment erscheint, der, obgleich der Situation, welcher er zum Ausdrucke dient, conform, außer seiner localen, jeder vor- oder rückwirkenden Bedeutung entbehrt, daher unfähig ist, jenes Band zu bilden, welches das Kunstwerk, soll es ein Ganzes, Untrennbares sein, um- und durchschlingen muß.

Es wird also im besten Falle auf diesem Wege die Charakteristik der einzelnen Phrasen und Theile und — durch die geregelte Abfassung dieser Theile vom rein musikalischen Gesichtspunkte — die innere musikalische Einheit und Abrundung der einzelnen Meßnummern für sich, keineswegs aber jene höhere Einheit des ganzen Werkes, welche es zu einem nothwendig Zusammengehörigen macht, erzielt werden können. Der Beweis dessen liegt darin, daß man — was gewiß kein Unbefangener, der in der Literatur der katholischen Kirchenmusik nur einigermaßen bewandert ist, in Abrede stellen wird — unbedenklich die einzelnen Nummern der Messe aus Werken verschiedener Componisten (zumal wenn ihr musikalischer Styl ein gleicher wie solches bei Haydn und Mozart so ziemlich der Fall ist), oder noch besser: aus verschiedenen Meßcompositionen eines Tonsetzers zusammenstellen kann (so daß man z. B. das „Kyrie" aus der einen, das „Gloria" aus der andern, das „Credo" aus einer dritten Messe wählt), ohne daß ein anderes Argument ihrer Nichtzusammengehörigkeit geltend gemacht werden könnte, als: daß sie eben nicht aus einem und demselben Werke wären.

Nun aber setzen wir den Fall, ein gebildeter Musiker, dem jedoch die Werke, aus welchen unsere kaleidoskopische Messe zusammengestellt wurde, zufällig nicht bekannt sind, würde dieses Conglomerat zu Gehör bekommen; so wird er ganz gewiß durch gar Nichts in seiner Meinung, ein zusammengehöriges Werk vor sich zu haben, gestört werden können. Denn: die allenfallsigen Verschiedenheiten der Tonarten der einzelnen Nummern kommen in allen Messen vor, da sich die üblichen Benennungen nach der Tonart, z. B. „Messe in C," oder „Messe in Es," eben nur auf die Tonart des „Kyrie," und wegen des gleichen Schlusses auf jene des „Dona nobis pacem" (welches, nebstbei gesagt, meistens eine Wiederholung des „Kyrie" ist), dann manchmal auch auf das „Credo" oder „Sanctus" beziehen; einen weitern musikalischen Verband der einzelnen Nummern unter sich selbst aber zu fordern, daher in der Messe zu suchen, ist bis heute nicht nothwendig gewesen, da derselbe factisch in keinem Werke der gesammten dießfälligen Literatur jemals geboten wurde, die Aufmerksamkeit also nach dieser — und wie uns dünkt hochwichtigen — Seite hin noch nie provocirt wurde.

Der Stand der Sache ist also der, daß man das Ganze bisher aus Theilen zusammensetzte, anstatt die Theile aus dem Ganzen zu bilden. Solches vermag aber nur das Walten einer allhinwirkenden, über das gesammte Kunstwerk verbreiteten Idee, welche im musikalischen Kunstwerke selbstverständlich eine nur in Tönen ausgedrückte, aber durch den ihr verliehenen bestimmten Inhalt poetisch ausdrucksvolle Idee sein wird. Und hiemit halten wir die Formfrage für erledigt, und zwar dahin: daß, wenn sich auch für die einzelnen Theile der Messe bestimmte, aus der Charakteristik des Textinhaltes hervorgegangene Formen ausgebildet haben, die ganze Messe als musikalisches Kunstwerk bisher des innern Zusammenhanges gänzlich entbehrte, daher formlos war.

Eine dießfällige Reform, die Umstaltung der Messe zum einheitlichen, in allen Theilen zusammengehörigen Ganzen war demnach einem Solchen vorbehalten, der, ausgerüstet mit allen Kunstbehelfen, Herr über alle Mittel des Wissens und Könnens, zugleich eine bis

in die kleinsten Details und sublimsten Beziehungen des dogmatischen Substrats eingehende Schärfe des Verstandes mit der höchsten Poesie und idealsten Religiosität der Auffassung vereinte. Lißt hat diese Reform vollführt, er ist der erste, welcher der Messe als Gesammtwerk eine einheitliche Form verliehen hat, er hat den Weg angebahnt, in der Messe zugleich den Forderungen der höchsten künstlerischen Vollendung wie der möglichsten Volksthümlichkeit Rechnung zu tragen.

In letzterer Richtung mußte durch den Beisatz „möglichste" die gleich vollkommene Popularität nur bedingungsweise, bis zu einem gewissen Grade erreichbar, zugestanden werden, indem sie unseres Erachtens immer ein unüberwindliches Hinderniß in dem gebotenen Gebrauche des lateinischen Textes*) finden wird, der für die Masse des Volkes unverständlich ist. —

Wenn der Analytiker, eingedenk seiner nunmehrigen Aufgabe, nämlich des Versuches einer detaillirten Schilderung der Lißt'schen Messe, eingesteht, an dieselbe mit einer gewissen zögernden Schüchternheit zu gehen, so rührt dieses Geständniß keineswegs von der Besorgniß her, die höheren in diesem Werke liegenden Intentionen und leitenden Ideen des Tondichters möglicherweise unrichtig auffassen zu können, denn diese treten für jeden nur halbwegs musikalisch und ästhetisch Gebildeten so klar, so bestimmt ausgeprägt und so consequent festgehalten zu Tage, daß ein Mißgriff beinahe nicht denkbar ist. Wem zudem die Gelegenheit geboten war, nicht nur durch öfteres Hören, sondern überdieß durch genaues und eifriges Studium des Werkes, sich in die Materie und den Geist desselben völlig hineinzuleben, der darf wohl mit ziemlicher Beruhigung und Sicherheit sich zutrauen, zum Verständnisse der, diese Composition erfüllenden Absichten vorgedrungen zu sein.

Woran man aber leicht verzagen könnte, daß es gelingen werde, ist: die Wiedergabe des hehren, in diesen Tönen athmenden Geistes,

*) Eine wirksame Abhilfe, von der allerdings vorerst nur bei allenfallsigen Aufführungen dieses Werkes im Concertsaale Gebrauch gemacht werden könnte, bestünde darin: den Zuhörern den lateinischen Text mit einer möglichst wortgetreuen Uebersetzung in die Hand zu geben.

die Schilderung der Kraft und Erhabenheit, die uns unwillkürlich erbeben, unser Knie zur Anbetung des großen, allmächtigen Gottes in den Staub beugen macht und uns zur Erkenntniß unserer atomistischen Nichtigkeit zwingt; dann wiederum die Versinnlichung des schwellenden Hauches der Milde, Sanftmuth und unendlichen Güte, die uns zum Ewigen emporhebt, unserem Blicke den offenen Himmel zeigt; die Versöhnung und Liebe, die sich herabsenkt zur Erde, um des Menschen Herz aufzurichten — — und dieß Alles nur mit der dürftigen Sprache todten Zeichen! — Gewiß, jede Beschreibung einer musikalischen Composition, aus der uns der heilige Athem geistiger Kraft und glühender, edler Empfindung entgegenweht, ist, wenn sie sich über die Grenzen äußerlicher Erscheinungsformen hinauswagt, streng genommen, eine Vermessenheit, die es unternimmt, das in Worte zu kleiden, was deßhalb Musik geworden, weil es unaussprechlich war. —

Sollte der Vermittler zwischen einem solchen Kunstwerke und dem nüchternen Verstande sich daher stellenweise gezwungen sehen, von seinem methodischen Gaule abzusteigen, um sich auf den Rücken des Flügelrosses zu schwingen, so mögen derartige Uebergriffe in's poetische Gebiet nicht für Ueberschwänglichkeiten, sondern nur als ein Bestreben angesehen werden, der Prosa der Sprache ein dem durchgeistigten, seinem ganzen Wesen nach übersinnlichen Gegenstande, wie es die Bedeutung und der Ausdruck der Töne im musikalischen Kunstwerke ist, analoges Darstellungsvermögen abzuringen.

Wir haben bemerkt, daß das innere Band, welches Lißt's Messe durchziehend, dieselbe als Kunstwerk zu einem untheilbaren Ganzen macht, aus der Entwicklung bestimmter Ideen hervorgehe, die fähig geworden, die bedeutungsvollsten Momente und Situationen des dogmatischen Drama bezeichnend auszudrücken, als solche nothwendig bei gleichbedeutenden oder ähnlichen Stellen wiederkehren. Diese Wiederkehr der Ideen, die im musikalischen Kunstwerke durch entweder melodische oder harmonische Motive dargestellt werden, und in welcher Wiederkehr wir schon früher die wesentlichste Bedingung zur Erlangung der musikalischen Form erkannt haben, geht also hier — wie man sieht — keineswegs aus der willkürlichen Versetzung und Stellung der Motive,

somit nie aus rein-musikalischer Willkür, sondern immer nur aus dem Gebote der dramatischen Folgerichtigkeit, aus dem strengsten Anschlusse an die Situation hervor.

Wenn daher eine Composition den Forderungen künstlerischer Vollkommenheit schon entspricht, die die reinste, aus den richtigsten Proportionen eines durchaus bedeutenden musikalischen Inhaltes hervorgegangene Kunstform zeigt; um wie viel höher wird man den Grad der Vollendung anschlagen müssen, wenn — wie solches in dem in Rede stehenden Werke Lißt's durchwegs der Fall — diese vollkommene Kunstform als unmittelbares Ergebniß des Waltens der dramatischen Idee erscheint und als solches erkannt werden muß.

Sehen wir nun, welches die musikalische Versinnlichung der fundamentalen, die Messe Lißt's organisch verbindenden Ideen ist, die wir, ihrem dramatischen Charakter nach, schon früher kennen gelernt haben. — Vor Allem wichtig und herrschend erscheint die Idee der Person Gottes als Begriff der Dreieinigkeit, somit als allgemeine Vorstellung der Göttlichkeit. So oft diese Idee als die waltende auftritt und von keinen besondern Attributen begleitet ist, wird sie vom Tonsetzer als das Princip der Allmacht und Unendlichkeit aufgefaßt. Lißt findet den entsprechenden musikalischen Ausdruck für diese Auffassung im ausschließlichen Gebrauche von Dreiklangharmonien, die er consequent überall anwendet, wo sich der Text auf die Person Gottes im Allgemeinen, und insbesondere auf die des Vaters bezieht. In diesem Sinne ist das Wort „Kyrie" (Herr) stets durch Dreiklangfolgen ausgedrückt, deßgleichen alle in diese Kategorie gehörenden Phrasen, als: „gloria in excelsis Deo" — „Domine Deus" — „rex coelestis" — „Deus pater" — „omnipotens" — „credo in unum Deum" — „consubstantialem patri" — „per quem omnia facta sunt" — „sedet ad dexteram patris" — u. m. A.

Die nächstwichtige Idee des Sohnes Gottes, als das Princip der Versöhnung, des Mittlers zwischen der Menschheit und der Barmherzigkeit des Vaters, ist durch melodische Momente von zartem, flehendem Charakter versinnlicht, von welchen eben so folgerichtig,

in allen hierauf bezüglichen Situationen Gebrauch gemacht wird. Hieher gehören folgende Phrasen: „Christe eleison" — „et in terra pax hominibus" — „Domine fili" — „Agnus dei" — „qui tollis peccata mundi" — „miserere nobis" — „suscipe deprecationem" — „in unum Dominum Jesum Christum" — „filium Dei unigenitum" — „Deum de Deo (bis) genitum non factum" — „qui propter nos homines" u. s. w. — ferner das ganze „Benedictus," „Agnus Dei" und „Dona nobis pacem."

Die, das Wesen der Dreieinigkeit vervollständigende Idee des heiligen Geistes finden wir durch eine wunderbare Mystik der harmonisch melodischen Gestaltung aller hieher gehörenden Stellen ausgedrückt, wie z. B. „et incarnatus est de spiritu sancto" — „et in spiritum sanctum" — „qui cum patre filioque simul adoratur."

Einer solchen Gesammtauffassung gegenüber kann man füglich das Geständniß nicht unterdrücken, daß sie nicht allein aus dem vollen, erleuchteten Erkennen des katholischen Dogma unmittelbar hervorgegangen, also die höchste Berechtigung für sich habe, sondern auch vom musikalischen Standpunkt eine durchaus neue, geistreiche, die Darstellung der Messe als einheitliches Kunstwerk einzig ermöglichende sei. Die Richtigkeit dieser Auffassung, zumal was die Individualisirung der Trinität anbelangt, kann aber um so weniger bestritten werden, als sie der dießfälligen theologischen Lehre durchaus conform ist.

Auf welche Weise nun diese Ideen in gegenseitigen Rapport gebracht sind, wie jede derselben den Bedingungen der wechselnden Attribute und Situationen entsprechende Modificationen eingeht, wie sich daraus die musikalischen Proportionen der einzelnen Theile gestalten, werden wir aus der folgenden Analyse ersehen.

Kyrie.

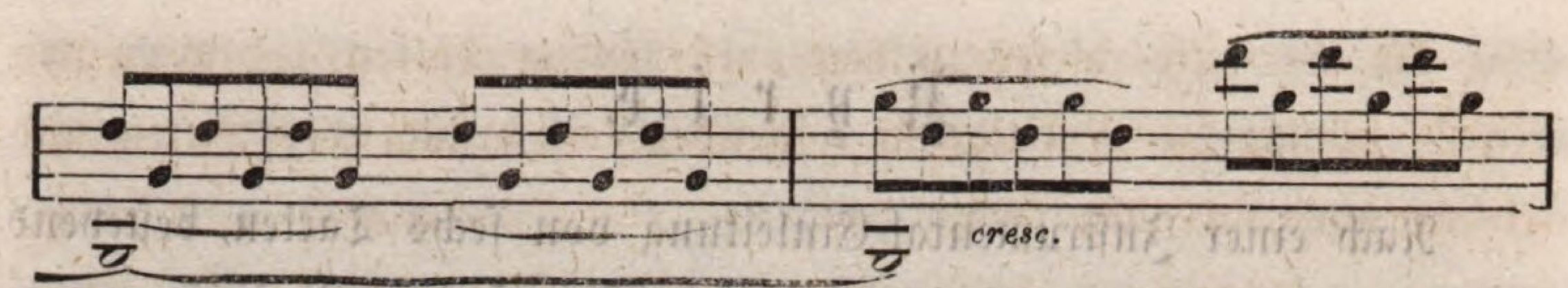
Nach einer Instrumental-Einleitung von sechs Tacten, bestehend in einem dreimaligen feierlichen Unisono-Anrufe der Blasinstrumente auf der Tonica (die Tonart des Stückes ist D-dur, die Vorzeichnung: Andante $^4/_4$), welcher in jedem zweiten Tact von dem Streich-Quartette und den Fagott's, gleichfalls im Einklange, mit folgender harmonischer Figur ruhig beantwortet wird,



senkt sich die Modulation in den Dreiklang der Unterdominante, wo nun der Chorgesang mit dem Ausdrucke demuthsvollsten Flehens das „Kyrie" beginnt. Immer neue Stimmen treten zur Verstärkung hinzu, immer zu höheren Lagen thürmt sich Quinte über Quinte, Tonica über Tonica. (Ein charakteristisches Moment dieser und mehrerer ähnlichen, die Idee des allerhöchsten Wesens versinnlichenden Stellen, beruht in der Auslassung der Terz, wodurch den Dreiklang-Harmonien eine unnennbare Erhabenheit des Ausdrucks verliehen wird. Auch trägt die in dieser Disposition von Grundton und Quinte enthaltene musikalische Symbolik des Anfangs und Endes, durch ihren geistigen Parallelismus mit der Satzung der Glaubenslehre: Deus est initium et finis omnium rerum, wesentlich zur Erweckung der vom Tondichter angestrebten Vorstellung bei.)

Die wogende Bewegung der Orchesterbegleitung in Triolen





schwillt immer machtvoller an, bis zum achten Tacte, wo mittels des Sextaccordes der Unterdominante nach Fis-dur modulirt wird. Hier concentrirt sich die ganze Kraft, es ist als riefe die gesammte Menschheit aus tiefer Noth das „eleison“ („erbarme dich unser“) zum Throne des Allmächtigen im schmerzhaften Aufschrei der Zerknirschung empor.

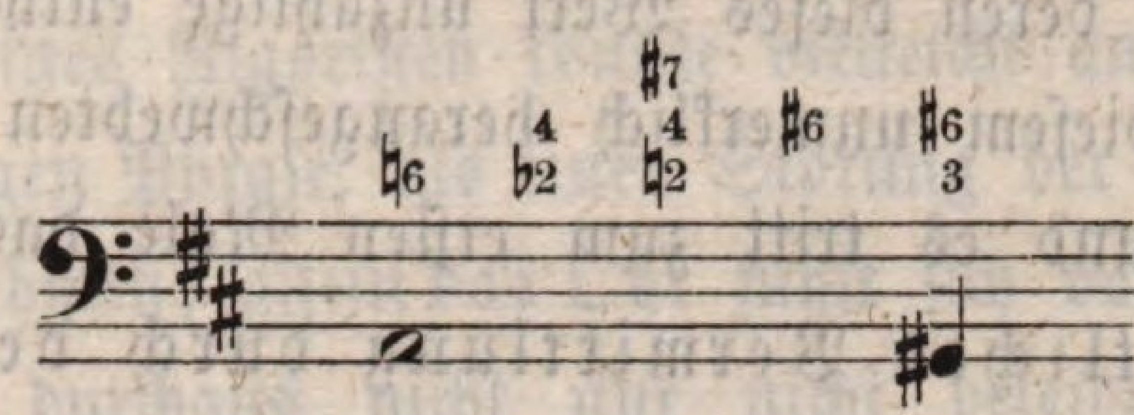
Und als ob die Sünder den Worten der Vergebung entgegen lauschen wollten, bricht der Aufschrei plötzlich ab, nur einzelne Stimmen erheben ihr wehmüthiges Flehen in folgender, ebenso wunderbar gezeichneten, als originell harmonisirten Phrase



worauf abermals der mächtige Aufschrei erfolgt, der wie früher abbricht, um derselben Phrase Raum zu geben, die dießmal, vom Alt und Sopran vorgetragen, nunmehr aber — das ais enharmonisch in b verwandelnd — in den kleinen Nonenaccord leitet, wobei Flöten, Oboen und Clarinetten das letzte Motiv der Gesangsphrase übernehmen, die Violinen in syncopirter Figur die Intervalle der Harmonie absteigend durchschreiten, und die Bässe jeden zweiten Tact den flehentlichen Ruf vernehmen lassen.



Im Verlaufe dieses in den vorstehenden Tacten*) begonnenen Bildes nimmt die Modulation folgenden, ein drängendes Bitten und Flehen ausdrückenden Gang



worauf die drei anfänglichen Anrufungen ertönen, jedoch nunmehr statt, wie zuvor von $\overset{6}{\text{fis}}$ in den Unterdominant-Dreiklang der Haupttonart, nach $\overset{6}{\underset{}{\overset{\natural 2}{\text{f}}}}$ moduliren, auf Grund der abwechselnden Harmonien $\overset{6}{\overset{\natural 2}{\text{f}}}$ und $\overset{6}{\overset{3}{\text{f}}}$ aber gleichfalls den Stufengang jenes machtvollen Emporstrebens durchmachen, wobei fortwährend (in verschiedenen Stimmen) jene eleison-Phrase charakteristisch hindurchtönt, bis die Exposition mit dem Quartsextaccorde $\overset{6}{\overset{4}{\text{f}}}$ — der durch die eben so einfache als reizende Führung der Mittelstimme: $\overset{\text{d}}{\underset{\text{f}}{\text{gis}}}$, a, b, herbeigeleitet wird — ihren Höhepunkt erreicht.

Mit dieser Harmonie wird die nun beginnende neue, regelrecht auf die Untermediante des Hauptones basirte Tonart B-dur unverkennbar festgestellt, obgleich sie — dem demuthsvollen Ausdrucke eines Bittenden angemessen — nicht entschieden zum Dreiklang herabsteigt, sondern weich und mild auf dem Quartsextaccord $\overset{6}{\overset{4}{\text{f}}}$ heranschwebt, ihr sanftes Licht ringsum ergießend. Musikalische Absolutisten gediegenen Kalibers werden an dieser Stelle möglicher Weise den Dreiklang vermissen, die Tonart nicht hinlänglich entschieden angedeutet finden und sagen: „eine ordentliche Tonart muß auch ihren Dreiklang bei sich haben und folglich: kein B-dur, wo der volle ausgesprochene B-Accord fehlt." Freilich — armer Peter Schlemihl — der B-dur-Accord-Schatten fehlt und kommt in dem ganzen Satze

*) Dieses Motiv erfährt hier einen gegensätzlichen rhythmischen Accent, den es dadurch erhält, daß es — früher auf die Arsis der Periode fallend — nun in der Art eines rhythmischen Widerschlags auf der Thesis eintritt.

ganze 27 Tacte lang nicht vor. Und dennoch sind wir ehrlich in B-dur, und dennoch muß gerade in diesem Vermeiden des Dreiklangs einer der überraschendsten Züge feiner Empfindung für Situation erkannt werden, deren dieses Werk unzählige enthält. —

Hier, in diesem unmerklich herangeschwebten B-dur, beginnt der Mittelsatz und es tritt zum ersten Male das melodische, die Idee der göttlichen Vermittlung durch den Heiland versinnlichende Hauptmotiv auf, welches, wie wir im Verlaufe finden werden, einen der wesentlichsten, das Gesammtwerk verbindenden Factoren vorstellt.

Dieses Motiv, das unmittelbar auf der vorerwähnten Quartsextharmonie eintritt, wird mit einem ruhigen Arpeggio der Violoncelle vom großen F bis zum eingestrichenen d, eingeleitet, unter höchst einfacher Begleitung von diesen Instrumenten in der Art eines Ritornells vorgetragen, worauf es der Solo-Tenor übernimmt. Es lautet:



Abgesehen von der, aus diesem Motive sprechenden Innigkeit und Weihe des tonlichen Ausdrucks, schmiegt sich die Phrase nicht allein dem Charakter des Textes im Ganzen genau an, sondern wir bemerken auch, wenn wir die, dieses Motiv bildenden beiden Perioden vom Gesichtspunkte der Charakteristik einzeln betrachten, eine Uebereinstimmung zwischen Ton- und Wortsinn, wie sie schwerlich feiner hätte empfunden, und kaum treffender gezeichnet werden können. Diese zarte Senkung des „Christe" von d auf a — ist sie nicht der vollendete Ausdruck kindlichen Zutrauens, mit dem wir den Sohn Gottes im Herzen anrufen! Dieses schwellende Heben und Fallen der Tonfigur des „eleison," — drückt es nicht den Aufschwung der innigsten Bitte aus, liegt nicht in dem weichen, beruhigenden

Rückgange ein Gefühl hoffnungsvoller Demuth! Gleichsam als Nachhall dieser Empfindung erscheint die zurückleitende Figur der Flöten im Einklange.

Das Auge eines Rigoristen könnte vielleicht an dieser Erweiterung zur fünftactigen Phrase, als einer Störung der Symmetrie des Baues, Anstoß nehmen; allein das Ohr fühlt sich von dem Einschube des Flötentactes durchaus nicht nur nicht beleidigt, sondern es empfindet diesen Aufhalt des rhythmischen Gefühls mit einer eigenen Befriedigung, die von dem darin liegenden fein-charakteristischen Zuge herrührt, der hier jenes gewisse Aufathmen des Herzens wundervoll symbolisirt, das, nachdem es eine mit aller Innigkeit betonte Bitte ausgesprochen hat, eines momentanen Sammeln der Empfindung für eine neue Bitte bedarf. —

Auf Grundlage einer höchst wirksamen harmonischen Steigerung entwickelt sich aus der thematischen Combination dieses Motivs die weitere melodische Fortführung und zwar dergestalt, daß die Violoncelle den Schlußgedanken des Motivs, jedoch in der Umkehrung, fortspinnen, die Bässe hingegen den Gedanken des dritten Tactes, gleichfalls in der Umkehrung, übernehmen, der Gesang endlich den Anruf des ersten und zweiten Tactes immer dringender betont, wie dieß aus dem nachstehenden Bruchstücke zu ersehen ist.



Die Steigerung geht bis zum Terzquartsextaccorde von H-moll, wo sie abnimmt und — nach einem flehentlichen Rufe um Erbarmung, den eine Stimme von der andern übernimmt — mit der nachstehenden, prachtvollen enharmonischen Modulation



nach B-dur rückleitet, wo nun in vollem vierstimmigen Satze und reicherer Begleitung das ganze B-dur-Motiv bis zum übermäßigen Quintsextaccorde zur Wiederholung gelangt.

Das Fis dieses Accords, schwellend accentuirt, dient als Leitton in den Quartsextaccord von D-dur, in welcher Tonart das Hauptmotiv abermals, und noch reicher instrumentirt, vom ganzen Chore aufgenommen wird. Auch hier greift die, den Rhythmus zum fünftactigen erweiternde Einschubsphrase — im früheren B-dur-Satze blos von den sanften Flöten demuthsvoll betont — Platz, jedoch — conform der höhern Freudigkeit der gehobenen Stimmung — auch in bewegterer Gangart, klanglicher Verstärkung und mit energischem Ausdruck sich ankündigend.



Aus der Verwandlung des Quintsextaccordes von D-dur in den Septimenaccord von F-dur entspinnt sich nun ein kurzer

Orgelpunkt, dem die Figur des ersten Theils vom Hauptmotive zu Grunde liegt, die hier als dreimalige Sequenz über



nach D-dur cadenzirt, und den Mittelsatz förmlich schließt. Unmittelbar an das Schluß-d knüpft sich der Anfang des „Kyrie," das bis zur höchsten Steigerung des G-dur- Dreiklanges wiederholt wird, dießmal aber nicht über den Sextaccord nach Fis-, sondern in das helle C-dur und von da in imposanten Dreiklangfolgen nach B-dur und D-dur modulirt, womit das Tonstück beendigt ist.

Die ebenso weihe- als geistvolle Auffassung, den Adel und die Charakteristik des Ausdrucks, die poetische und musikalische Schönheit der Motive noch weiteren Beweisführungen unterziehen wollen, hieße die Urtheilsfähigkeit des Lesers geringschätzen, der alle diese Vorzüge aus der vorstehenden Analyse hinlänglich erkannt haben dürfte. Leider läßt sich der ergreifende Aether tiefer Religiosität, der dieses wunderbare Tongebet durchweht, nicht mit Worten schildern. Wir wollen daher nur noch einen Blick auf die Factur werfen, um zur Einsicht ihrer reinen Verhältnisse und der Einfachheit der Form zu gelangen.

Nachstehender Generalbaßauszug zeigt den harmonischen und formellen Bau des ganzen, 152 Tacte enthaltenden „Kyrie," wobei zu bemerken, daß alle durch mehrere Tacte gleichbleibenden Accorde hier nur einmal angeführt sind.







Erläutert sich auch dieser Grundriß größtentheils von selbst, so darf der Vollständigkeit wie auch weiterer Consequenzen Willen hier nicht verabsäumt werden, doch auf einige wesentliche Punkte desselben näher einzugehen, die nur zu sehr geeignet sind, die stereotypen Vorwürfe, die man den Vertretern und Anhängern des Fortschritts in der Musik macht, — welche Vorwürfe theils systematischer Böswilligkeit, theils dem Unverstande, der Unbekanntschaft mit den betreffenden Werken, der geistigen Trägheit, vorzugsweise aber einer übelverstandenen, sclavischen Pietät für Bestehendes entspringen, hinter welchem Götzendienste, als dem letzten Zufluchtsorte des Stillstands, sich die Unfähigkeit so lange als nur möglich verschanzt, — eclatant abzuweisen. Diese Vorwürfe lauten: „Formlosigkeit; zügelloses Ausschweifen der Phantasie in gesuchten, grellen, durch alle Tonarten planlos umherjagenden Harmonien; Mangel an Melodie; massive, erdrückende Instrumentation; Unausführbarkeit des Vocalsatzes; überhaupt Mangel an Klarheit und Verständlichkeit der Composition, worauf es das Raffinement der „Zukunftsmusiker" absichtlich anlegt, um ihre Erfindungslosigkeit hinter verblüffenden Ungeheuerlichkeiten zu verbergen."

Wir wollen uns die Mühe nehmen, allen diesen angeblichen Mängeln, die, wenn sie wirklich jeder der Idee des Fortschrittes entstammenden Composition ankleben, auch in dem hier besprochenen Werke Lißt's vorhanden sein müßten, mit wachsamstem Eifer nachzuforschen, und dieselben mit unnachsichtlicher Strenge aufzudecken.

Die Construction des „Kyrie" erscheint nach dem obigen Fundamentalbaß-Auszuge von dreitheiliger Form: der erste und dritte Satz (mit römischen Ziffern I und III bezeichnet) correspondiren nicht

nur im Charakter, sondern auch thematisch (A mit A). Der melodische Mittelsatz correspondirt unter sich durch die Sätze B und B, dann C und C; die höchste Steigerung findet in der Mitte dieses Satzes statt. — Nach diesem Allem dürfte das eine gerundete, deutliche, regelmäßige Form sein, und es möchte dieser Seite der Composition wohl schwerlich beizukommen sein. Wollen wir also nach Schwächen fahnden, (haben wir uns ja doch diese Aufgabe so eben gestellt, mit dem Vorsatze, sie unerbittlich durchzuführen), so müssen wir ihnen anderswo nachspüren; denn so viel die Form dieses Satzes anbelangt, entspricht sie dem Inhalte vollkommen. Alle Intentionen der Auffassung erlangen ihre entsprechende Wiedergabe, nirgends empfindet man eine Störung des Gleichgewichts zwischen Absicht und That, zwischen der Idee und ihrer Darstellung. Was gesagt werden soll, wird vollständig gesagt; die Vertheilung von Licht und Schatten ist vortrefflich; der Satz weder zu lang noch zu gedrängt; kurz: in diesem „Kyrie" ist weder eine Note zu viel uoch zu wenig. — —

Was das „Ausschweifen der Phantasie in gesuchten, grellen, unzusammenhängenden Harmonien" betrifft, so belehrt uns ein Blick auf den Gang der Modulation geradezu des Gegentheils. Die Harmonien bewegen sich sämmtlich in, der Hauptart durchaus verwandten Tonarten. So hat die Tonart des Mittelsatzes ihren Sitz auf der nächstverwandten Untermediante; so stehen auch die scheinbar entfernteren in diesem Stücke vorkommenden Tonarten: Fis-dur, F-dur, durch ein gemeinschaftliches Intervall mit D-dur im Zusammenhange — den nächsten Stammgenossen: G-dur gar nicht zu erwähnen.

Mangel an Melodie diesem Musikstücke vorwerfen zu wollen, erschiene geradezu lächerlich. Nicht allein die Fülle des melodischen Elements, mit seiner so tief-poetischen als scharf-charakteristischen Ausprägung, sondern zugleich auch die machtvolle Ausbreitung des in großem, einheitlichem Zuge sich ergießenden Melodiestromes ist ja eben einer der bewunderungswürdigsten Momente dieser Composition. Zumal von dem B-dur-Satze kann man ohne der geringsten Uebertreibung sagen, daß er das Bild einer einzigen g r o ß e n Melodie vorstelle.

Von massiver, erdrückender Instrumentation kann schon aus dem

Grunde keine Rede sein, weil sie dem Charakter dieses, eine demuthsvolle Bitte ausdrückenden Tonsatzes widersprechen würde, bei einem Componisten aber, der — wie Lißt — mit strengster Folgerichtigkeit arbeitet, derlei crasse Widersprüche von vorne herein undenkbar sind. Noch mehr: Lißt, der, wie wenige Componisten vor ihm, zur speciellsten Charakteristik des Ausdrucks vordringt, und zu diesem Behufe den einzelnen Klangfarben des Orchesters individuelle Bedeutung vindicirt, würde sich durch Zerschmelzung dieser Individualitäten in eine rohe, formlose Masse, der charakteristischen Farbentöne nur selbst berauben. Er gerade also muß in der Verwendung der disponiblen Klangfarben und dem Maße ihrer Anwendung mit der größten Oekonomie vorgehen, damit jede der einzelnen Farben an ihrem Orte die ihr verliehene Bedeutung auszudrücken vermöge; er gerade muß die höchste Sorgfalt beobachten, damit eine Farbe die andere nicht decke, sondern jede in ihrer vollen Ausdrucksfähigkeit sich geltend machen könne. Daß aber Lißt gegen diese Logik nie und nirgend verstößt und verstoßen könne, dafür leistet die aus jedem Betrachtungsmomente seines Systems hervorleuchtende höchste Folgerichtigkeit auch bezüglich dieses Punktes die sicherste und hinlänglichste Bürgschaft.

Wo also, wie es in dieser Messe durchgehends der Fall ist, das Streichquartett die Grundlage des harmonischen Gebäudes, den Hauptträger der Begleitung bildet, die Blasinstrumente aber zur Darstellung selbstständiger bedeutungsvoller Momente aufgespart werden, dürfte schwerlich eine massive Instrumentirung zu besorgen sein. — Es kommen allerdings Stellen des vollsten, kraftreichsten Zusammenklanges aller Tonmittel vor. Hier jedoch muß an dem gewaltigen Unterschiede, der zwischen bloßer Massenwirkung und dem polyphonen Zusammentreten der einzelnen Stimmen zu einem volltönigen Ganzen besteht, festgehalten werden. Die Massenwirkung, d. h. jenes Uebereinanderthürmen aller Klangmittel theils als Verdopplungs-, theils als Füllstimmen, ohne selbstständigen Gang, nur um äußerliche Kraft zu erzielen, findet sich beinahe nie in diesem Werke; jene Stellen ergeben sich fast immer nur als eine Folge der nach einem Puntke hin geleiteten Strömung des Ausdruckes, als ein Bedürfniß

Aller, sich an dem Aussprechen eben dieses dramatischen Momentes zu betheiligen. Diese Kraft versinnbildlicht sich durch die Vorstellung von einer Anzahl ihren selbstständigen Lauf verfolgender, sich aber an einem gemeinsamen Punkte kreuzender Linien. —

Diese Kraft ist sonach eine innere, ein Ergebniß des Nothwendigen, im Gegensatze zum Massiven als ein Ergebniß des Willkürlichen. Jene bewegt dynamisch, diese mechanisch.

In Betreff möglicher Vermuthungen der Unausführbarkeit des Vocalsatzes ist auf das über diesen Gegenstand schon früher ausführlich Gesagte zu verweisen. Worin übrigens die Unausführbarkeit eines Vocalsatzes bestehen könnte, der sich durchaus in breitem, syllabischem Gesange bewegt; der an den Sänger, außer reiner Intonation und ausdrucksvoller Betonung, nicht die geringste Anforderung von Virtuosität stellt; wo in sämmtlichen Stimmen auch nicht eine Passage, ja nicht die geringste Spur einer Verzierung zu finden; wo eine Anstrengung des Sängers weder durch etwaige Längen der Phrasen, noch durch Ueberschreitung der bequemen Lage der Stimmen, schon in Folge der an früherer Stelle nachgewiesenen Theilung der Melodie stattfinden kann; wo endlich die wenigen freien Einsätze, die vielleicht als „schwer zu treffen" bezeichnet werden könnten, immer durch ein oder das andere Instrument, oder einen vorangegangenen Accord unterstützt erscheinen, — dieß nachzuweisen sei Jenen überlassen, die einer gegnerischen Ansicht sind.

Gloria.

Wenn die Lißt'sche Auffassung des „Kyrie" im Allgemeinen von der gewohnten Charakterisirung dieses Meßtheiles nicht wesentlich abweicht, so könnte hingegen das „Gloria" der Graner Festmesse, zum mindesten aber der Anfang desselben, Gefahr laufen, von Solchen, die das Herkömmliche zum Maßstabe ihres Urtheils gebrauchen, leicht für vergriffen, wohl auch für unkirchlich, gewiß aber für, der begriffsgemäßen und von allen Kirchentonsetzern angenommenen Darstellungsweise widersprechend erklärt zu werden. Und in der That ist Letzteres

der Fall; denn, statt die Phrase „gloria in excelsis deo“ mit der nahe liegenden, daher auch allgemein gebräuchlichen pompösen, jubelvollen musikalischen Illustration zu versehen, beginnt das Hauptthema des Lißt'schen „Gloria“ mit einem wie überirdisch leisen Schwirren der Geigen in der höchsten Lage, über welchem forttönenden Accord, wie aus dem nachstehenden Beispiele zu ersehen,



erst ein Theil des weibliches Chors die Phrase intonirt, die, nachdem sie von einem Theile des Männerchors wiederholt wurde, in Es-dur wiederkehrt, um dann durch das allmälige Hinzutreten neuer Stimmen bis zum kraftvollsten Jubelausdruck anzuschwellen. Eigenthümlich ist diese Auffassung ganz ohne Zweifel, das sieht man auf den ersten Blick. Aber ein kurzes Nachdenken wird uns diese Auffassung zugleich als eine tief-poetische und wahrhaft gottbegeisterte erkennen lassen. Dieses constante Säuseln des H-dur-Accords, ist es nicht das Sinnbild der Emanation eines zur Erde herabdringenden Lichtstrahls des geöffneten Himmels! diese einzelnen Stimmen, dünken sie uns nicht die im Strahle dieses Lichtes auf glänzenden Wolken herabschwebenden seligen Heerschaaren, deren schon hoch oben erklingende Hymnen zum Preise des Allmächtigen, je näher sie zur Erde kommen, lauter und lauter werden, gleichsam die Menschheit auffor-

dernd, in diesen Jubel mit einzustimmen, bis ihn endlich alle Völker der Welt laut zum Throne des Herrn emporsenden! —

Das Motiv übergeht nun in's Orchester, und das Soloquartett bringt ein zweites, melodisches Hauptmotiv zu den Worten „et in terra pax hominibus," welches von einer reizenden Flöten-Arabeske umschlungen wird. Um der Wichtigkeit willen, welche dieses Thema in diesem Satze, wie auch im spätern Verlaufe der Messe erlangt, möge es hier notirt werden.



Aus den mannigfachsten und reichsten Gestaltungen und Combinationen dieser beiden Motive entfaltet sich in einheitlich-großem Zuge und immer machtvollerer Betonung der synonymen, die Verherrlichung Gottes ausdrückenden Text-Phrasen, der Verlauf der Composition, deren Haupttonart, wie man schon bemerkt haben wird, H-dur ($^4/_4$) ist.

Beim „adoramus te" (im 136. Tacte) versenkt sich der freudige Schwung, in welchem die lobpreisenden Gesänge bisher ertönten, für

einen Augenblick zu demuthsvoll-schüchterner Betonung. Das Geständniß der Gottesanbetung durfte auch nur so ausgesprochen werden, denn es ist nicht möglich, in einem solchen Momente den Gedanken an die Nichtigkeit des Menschen abzuweisen. Wer darf sich vermessen, ohne von diesem Gefühle ergriffen zu werden, ohne demuthsvoll in den Staub zu sinken, dem Unbegreiflichen zu bekennen: „Ich bete Dich an?!" — Diese Stelle ist von Lißt mit so wunderbarer psychologischer Tiefe aufgefaßt worden, wie noch von Keinem vor ihm auch nur annähernd geschehen, daß sie verdient, einer näheren Betrachtung unterzogen zu werden.

Das Substrat des „Gloria" bildet eine Reihe von sich steigernden Bekenntnissen freudigster Gottesverehrung, als: „wir segnen Dich," „wir verherrlichen Dich," „wir loben Dich," „wir beten Dich an." Demzufolge zeigt auch der Zug der Composition eine stetige Steigerung freudiger, aus der Fülle des Herzens strömender Betonungen, die endlich den Charakter glühender Begeisterung annehmen. In diesem Momente, im Flusse der jauchzenden Freude, wurde auch, halb unbewußt, das höchste Geständniß der „Anbetung" ausgesprochen, doch — wie erschrocken vor solcher Vermessenheit — sinkt der von heiliger Extase Ergriffene jetzt allmählig in die Knie, und wie um Vergebung flehend, legt er ehrfurchtschaudernd dieses sein Bekenntniß vor den Thron des Allerhöchsten. — Hier ist die Stelle.



Nach diesem Halte wird die Durchführung des Hauptmotivs mit den Worten „glorificamus te“ wieder aufgenommen und im steigernden Empfindungszuge bis zur Stelle „rex coelestis“ über nachstehende Harmonien

$\overset{6}{\underset{5}{\text{ais}}}$ $\overset{\sharp 4}{\underset{2}{\text{a}}}$ $\overset{\flat 6}{\underset{\flat 3}{\text{g}}}$*) $\overset{\flat 6}{\text{f}}$ $\overset{8\,-\,6}{\text{des}}$ c h

geleitet, wo gemäß des im ganzen Werke consequent festgehaltenen charakteristischen Vorgehens, das Auftreten der unvermittelten Dreiklangfolgen, conform dem Texte „Deus pater omnipotens,“ sonach ausschließlich auf die Person des Vaters bezüglich, Platz greift und zwar hier in der Stellung als Sextaccorde $\overset{6}{\text{h}}$, $\overset{6}{\text{gis}}$, $\overset{6}{\text{eis}}$. Bemerkenswerth als thematische Transformation ist an dieser Stelle die zwischen den Violinen und Bässen alternirende, aus der rhythmischen Rückung des Hauptmotivs gebildete Widerschlagsfigur, welche durch die Hörner vervollständigt wird.



In dieser imposanten Entwicklungsweise fährt die Composition bis zum Eintritte der Textworte „agnus Dei“ fort, wo sich durch den ergreifenden Wechsel von $\overset{6}{\text{fis}}$ — $\overset{6}{\underset{}{\overset{\flat 4}{\text{f}}}}$ ein neuer Zwischensatz vorbereitet. Dieser, welchem der Vers „agnus Dei qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram“ zu Grunde liegt, bringt gemäß der directen Beziehung zu Christus als Vermittler, das betreffende Motiv, jedoch hier, in fein empfundener Uebereinstimmung mit der Gedrücktheit der Situation, in der Molltonart (G-moll). Der mehrmals erwähnte, die Phrase zur fünfgliedrigen erweiternde Tacteinschub findet auch hier statt, jedoch wird analog der veränderten Schlußflexion der beruhigende Gang f, e, es, in einen schmerz-

*) Die übermäßige Quarte dis wird enharmonisch in die Sexte es verwandelt.

vollen Seufzer es—d verwandelt. Aber jene drei Noten fehlen dennoch nicht; der ursprüngliche Bau sollte durchaus keine Veränderung des Materials, sondern nur des Ausdrucks erfahren, und so finden wir diese Noten um einen Tact früher, erst als schmerzlich sich emporwindende Violinfigur, bei der dritten Wiederholung aber als trübe herabschleichenden Baßgang vollständig vor. Endlich ist als charakteristisch der Umstand zu bemerken, daß die Begleitungsaccorde mit einer, die Trostlosigkeit des Gefühls tief-psychologisch symbolisirenden Unstätigkeit im Gegensatze zum früheren Eintrittsmodus (auf dem dritten Viertel) dem rhythmisch schweren Tacttheile voraneilend, hier auf das zweite Viertel fallen, wie solches der nachstehende, die dritte Reprise vorstellende Auszug zeigt.



Der Modulationszug führt über fis^{7} (enharm. ges^{7}), f$^{6}_{4}$, ges^{6} (enharm. fis^{6}) nach fis^{7} und somit in die Dominantharmonie der Haupttonart, wo mit dem „quoniam“ das erste Zeitmaß aufgenommen wird und die weitere thematische Durchführung des zweiten, melodischen Hauptmotivs stattfindet, welche sich bis zum „cum sancto Spiritu“ erstreckt, wobei die Composition nach verschiedenen Abschweifungen wieder zum Halbschluß der Haupttonart gelangt ist. Hier beginnt die Schlußfuge, welche sowohl in Bezug auf das Thema, auf den Bau, die polyphonen Combinationen im weitern Verlaufe derselben, wie auf den Ausgang höchst merkwürdig erscheint. Schon das Thema, der ritualen Intonation des „Gloria“ entnommen, hätte nicht charakteristischer

gewählt werden können. Als solches darf es nicht allein vom Gesichtspunkte vollständiger Uebereinstimmung mit der liturgischen Betonung der Doxologie, sondern auch von jenem des symbolisch vollführten Ausbaues und Abschlusses des priesterlichen Grundgesanges bezeichnet werden. Rechnet man in musikalischer Ansehung noch hinzu die Prägnanz, welche das Choral-Motiv (in Folge der Umgehung des Leittons) an sich schon ursprünglich trägt, und das in der entschiedenen Rhythmisirung, wie es Lißt hingestellt hat, gleichsam wie in Stein gemeißelt erscheint, so dürfte es keine weitere Begründung erfordern, diesem Thema in jeder Beziehung den Charakter eines kirchlichen zu vindiciren. Zum Behufe der Selbstüberzeugung folgen hier nebeneinander gestellt die rituale Intonation und das Lißt'sche Fugenthema.



In dieser Anlage des Fugenmotivs zeigt sich ein ganz origineller Zug, nämlich die Abwesenheit eines eigentlichen Gegenthema, indem der nächste Einsatz (die Antwort oder der Gefährte) noch mitten in das Thema fällt, welches erst mit Beginn des eilften Tactes schließt. Das Gegenthema wird also hier durch das Hauptmotiv selbst gebildet. Auf diese Weise erfährt das Thema bei streng imitativem Vorgange eine vollständige einstimmige Durchführung, an die sich als fünfter Widerschlag die Aufnahme des Motivs durch die Bläser anschließt, die hier zum ersten Male eintreten, während die Sing-

stimme bisher blos vom Streichquartette im Einklange begleitet und nur die accentuirten Töne des Themas: gis, h, — cis, fis u. s. w. von den Hörnern (unisono) markirt worden sind. Freie Imitationen des Motivs der ersten beiden Tacte geben den Stoff zur weitern Ausarbeitung der Fuge, an der allmählig sämmtliche Instrumente, zuletzt die Trompeten und Tenorposaunen in gedrängten Widerschlägen



theilnehmen. Im Verlaufe der Arbeit wird die Durtonart verlassen und nach H--moll modulirt, wo neue Combinationen auftauchen. Während bisher der Gang aller Stimmen ein streng thematischer war, beginnen die Violinen jetzt einen figurirten Contrapunkt über die gleichzeitig durch die Singstimmen in enger Folge imitirten, von den Bläsern aber in der Vergrößerung gebrachten Motiv-Abschnitte und chromatisch aufsteigenden Bässe, zu wölben.



Achtzehn Tacte später wird der figurirte Contrapunkt in den Baß verlegt, der die Violinen in der Sext imitirt, wobei das Motiv von den Singstimmen in der geraden Bewegung, dazwischen aber von den Trompeten in der Umkehrung gebracht wird. Jetzt beginnen schon die Anklänge an das Hauptmotiv des „Gloria" erst von den Hörnern, dann in erweiterter Fassung verstärkt durch Posaunen und Trompeten herein zu tönen, während in den übrigen Stim-

men der gewaltige Strom der Fugenarbeit ungehemmt dahinbraust. Ein mächtig anschwellender Dominant-Orgelpunkt gipfelt die Stimmen allmählig empor, und mit einer im kraftvollsten Unisono vom gesammten Klangkörper intonirten freien Variante des Fugenmotivs fallen die strengen Fesseln der Contrapunktik, die in verzweigtestes Geäder ausgelaufenen Tonorgane fließen zurück in das Bett ruhiger homophoner Strömung, deren sanfte Wogen unter fortwährendem Anklingen des Grundgedankens zu dem Worte „amen," den Abschluß des Tonstückes herbeiführen, dessen letzten Tacte, zur Kraft aufschwellend, gleichsam wie um alle die freudigen, gottbegeisterten Gefühle in eine bestätigende Kundgebung zusammen zu fassen, laut und einhellig mit dem Ausrufe schließen: „So ist es!" — — —

Bevor in der Analyse weiter geschritten wird, dürfte es am Orte sein, einen aus diesem Satze sich ergebenden scheinbar dilemmatischen Punkt in Erwägung zu ziehen, dem ein um so größeres Gewicht beigelegt werden muß, als er, nicht genügend gelöst, unfehlbar geeignet wäre, die Basis, auf welche die Messe Lißt's principiell gebaut ist, zu irritiren.

Der lyrische, in höherer Steigerung der Objectivirung episch, in höchster dramatisch werdende homophone Musikstyl bildet dadurch, daß er von der subjectiven Anschauung seinen Ausgangspunkt nimmt, sonach in dem unendlichen Bereiche individueller Empfindungen wurzelt, von da aus zu gegenständlicher Ausprägung emporsprießt, stets genährt von dem Urquell persönlichen Fühlens, welches ihm das seinem Wesen nach unergründliche und doch sogleich zu erschauende Zeichen eigenthümlicher Schöpferkraft aufdrückt, entsprechend Form und Gestalt erlangt — einen völligen Gegensatz zu dem gebundenen Styl (gemeinhin der Contrapunctische genannt), der nothwendigen, sein Dasein bedingenden, also nicht zu umgehenden Gesetzen unterthan — die Freiheit der Individualität in Fesseln unverbrüchlicher Formen schlägt, den Ausfluß ihrer wechselnden Empfindungen hemmt, jede Betheiligung der Particularität verwehrt, nichts anderes als die strengste Objectivität gestattet.

Wir erkannten Lißt's Auffassung des Meßtextes, gemäß des er-

schöpfenden Eingehens in die feinsten dogmatischen Beziehungen und des Bestrebens ihrer charakteristischen Ausprägung, als eine aus absolut-dramatischer Anschauung hervorgegangene. Diese erhob er zum allhin maßgebenden Principe für sein Werk. Nicht minder erkannten wir bisher (und werden es auch in der weitern Folge strenge aufrecht erhalten finden) das Walten einer unerschütterlicher Consequenz in der Durchführung desselben. Nun aber stoßen wir inmitten der subjectiven Strömung plötzlich auf Bildungen, die einen Widerspruch mit dem Principe einzuschließen scheinen; wir begegnen einer — — Fuge, dem Prototyp der Objectivirung. Dürfen wir glauben, daß Lißt damit beabsichtigt haben könne, ein prunkendes Zeugniß gemachter contrapunktischer Studien der Welt vorzuhalten? Können wir darin vielleicht gar ein Zugeständniß an die hergebrachte Sitte, oder ein Ergebniß der Scheu vor Autoritäten erblicken? Wie kleinlich wäre eine solche Annahme, wie unwürdig des Meisters, wie unwürdig unserer eigenen Erkenntniß! — Versuchen wir im Gegentheile den Pfad zu finden, der zur vollständigen Lösung dieses principiellen Widerspruches führt. Lassen wir uns von dem Vertrauen auf die erkannte eherne Consequenz des Künstlers im Verfolgen seines Principes leiten, halten wir uns überzeugt, daß er das Platzgreifen des contrapunktischen Gebildes hier nicht nur mit seinem Systeme vereinbar, sondern auch den Zwecken desselben angemessen befunden, nehmen wir vorläufig an, daß er, kraft der reifesten Erwägung und des künstlerischen Bewußtseins, dasjenige bereits gefunden was wir noch suchen, nämlich die Begründung und Rechtfertigung seiner dießfälligen That, noch bevor er sie unternommen, somit die Lösung des Zwiespalts — und wir befinden uns dem Ziele nahe.

In allen Formen lebt ein objectiver Geist, der sie erfüllt, der ihnen typische Bedeutung, symbolische Ausdrucksfähigkeit verleiht. Wir brauchen den Typus der Tanz- und Marschform kaum in nähere Erwägung zu ziehen, eben so wenig ihre Symbolik. Beides dürfte Niemanden unbekannt sein. Die Grundvorstellung der einen ist: die kreisförmige, flüchtige Bewegung Einzelner oder zu Paaren Vereinter, der andern: das geradelinige, wuchtvolle Auftreten der

Massen. Von entscheidender Wichtigkeit hingegen ist es jetzt für uns, den Geist der Fugenform kennen zu lernen, der sich in der strengsten Einheit vielfachster Bestrebungen kundgibt. Diese Form symbolisirt sonach eine bald wachsende, bald sich verringernde und so wechselweise ab- und zuströmende Zahl von Individualitäten, die ein gemeinsames Ziel auf mannigfaltigsten und doch wieder ihren grundsätzlichen Richtungen nach übereinstimmenden Wegen zu erreichen trachten. Stellen wir nun die Frage, welche den Widerspruch in sich einzuschließen scheint, entschieden vor uns hin, und beantworten sie vom Standpunkte dieser so eben gewonnenen Anschauung der, dieser Form immanenten typischen und symbolischen Bedeutung, so wird das Dilemma von selbst verschwinden.

„Ist die contrapunktische Nachahmungsform der Fuge, — so lautet unsere Frage — „unter allen Verhältnissen der Ausdruck ausschließlicher Objectivität? Und wir antworten darauf: „Sie ist es in Bezug auf das schaffende Element, nicht aber auf das Geschaffene."

Wer ist das Geschaffene? — Das Thema mit seinem Gegenthema, mit seinen Segmenten, mit seinen kleinsten Motivtheilen, kurz alle dem Fugenmotive entsprießenden Gestaltungen, die nach der Zahl der sich an dem Aussprechen desselben betheiligenden selbstständigen Stimmen, eben so viele objectivirte Individualitäten vorstellen. — Einmal geschaffen, verliert der Schöpfer alle Macht subjectiver Willkür über sie; sie aber sind von diesem Augenblicke an Persönlichkeiten geworden und zwar solche, die ihrer innersten Natur und Bestimmung nach dahin angewiesen sind, stets mit all' ihrem Ausdrucksvermögen einem und demselben Ziele eben so zuzustreben und von einem gemeinschaftlichen Punkte angezogen zu werden, wie das Eisen vom Magnete.

Würde Lißt, der das freieste Walten der objectivirten künstlerischen Individualität zum leitenden Grundsatze seines Schaffens erhob, sich unter die Botmäßigkeit einer Form gestellt haben, wenn er sie nicht unter bestimmten Constellationen gerade als eine solche befunden hätte, die ihrem Geiste nach einzig geeignet erscheint

conforme, aus dem Principe dramatischer Auffassung geflossene Intentionen am erschöpfendsten auszudrücken? — Nicht von Willkür, oder zugestehender Nachgiebigkeit, weder durch Autoritätsscheu noch Selbstgefallen, sondern allein gemäß des unbeugsamen Verfolgens seines Systems dahin geleitet: sich einer Gestaltungsweise zu bedienen, welche durch den ihr inwohnenden sinnbildlichen Charakter an sich schon die umfassendste, determinirteste Darstellung dessen ist, was hier bezeichnet werden sollte und mußte, einer Darstellungsart, die auf keinem andern Wege in solcher Prägnanz zu erreichen war — wenn es aber dennoch versucht worden wäre, das Experiment nothwendig wieder die centralisirende Fugenform zum Ergebnisse gehabt haben würde — hat Lißt den symbolischen Geist dieser Form sich dienstbar gemacht, weil — machen müssen.

Um uns aber dieser zwingenden Nothwendigkeit bewußt zu werden, haben wir blos zur Erkenntniß der Beziehungen vorzudringen, welche das typische Ausdrucksvermögen der Fugenform hier erheischten, mithin ihren Gebrauch bedingten. Diese Beziehungen beruhen in der jeweiligen Charakteristik des dogmatischen Substrats, die sich aus dem objectiven Sinne des Textinhalts ergibt.

Welches nun ist der Inhaltskern der, dem Fugensatze im „Gloria" der Lißt'schen Messe zu Grunde liegenden Textphrasen? — Nichts anderes, als das Hinströmen aller Gedanken und Gefühle auf den einen Punkt, der da heißt: Lobpreisung des Allerhöchsten! —

Die engste Analogie zwischen diesem Hinstreben und dem Sinnbilde der Fugenform, somit die volle Berechtigung ihrer dießfälligen, jede nur entfernte Verletzung des dramatischen Princips ausschließenden, dasselbe vielmehr mächtig unterstützenden Anwendung, dürfte hiernach keines weitern Beweises bedürfen, und wir kehren von dieser Abzweigung zum Hauptgegenstande zurück.

Credo.

Trägt das „Gloria," mit seinem schwungreichen Flusse der Phrasirung, trotz der enthaltenden Fülle prägnanter musikalischer Charakteristik, dennoch im Ganzen ein mehr lyrisches Gepräge, so liegt dieß in dem Texte der Doxologie begründet, welche als absoluter, großartiger Lobgesang, eine vorwiegend subjective Grundlage hat, daher zwar eine Charakteristik der „Stimmung" zuläßt, aber nur wenig Anhaltspunkte zu objectiver Behandlung darbietet.

Erst im „Credo" entwickelt das dogmatische Substrat dramatischen Stoff. Zwar ist auch das „Glaubensbekenntniß" hinsichtlich seiner Form insofern subjectiv gehalten, als nicht die geschichtliche Materie um ihrer selbst willen zur epischen Darstellung gelangen soll, sondern es sich wesentlich darum handelt, daß der Bekenner des katholischen Cultus die aus einer Summe theils historischer, theils transcendentaler Momente hervorgegangenen Dogmen als Glaubensartikel Punkt für Punkt anerkenne. Aber diese einzelnen Artikel, welchen die Formel: „ich glaube' das Objective, Schildernde der Form benimmt, sind nichtsdestoweniger eine Reihenfolge historischer Begebnisse und Handlungen in natürlicher Entwicklung, die sonach eine vollkommen dramatische Grundlage bilden. Wie also im Glaubensbekenntnisse sowohl der Kern und Inbegriff der katholischen Lehre enthalten und ausgesprochen ist, wie auch — vom poetischen Standpunkte betrachtet — der Meßtext hier die Spitze seiner dramatischen Entfaltung erreicht, so muß auch in der musikalischen Charakteristik — will sie sich nach diesen beiden Richtungen erfüllen — ascetisches Element im höchsten Ausdrucke begeisterter Glaubenskraft mit exegetischer Prägnanz der Darstellung sich vermählen, oder bildlich gesagt: der dramatische Inhalt als die Zeichnung, die religiöse Begeisterung aber als das glühende Colorit des Tongemäldes erscheinen.

Conform dieser Auffassung schwingt sich auch der pyramidale Bau des Lißt'schen Kunstwerkes im „Credo" zur höchsten Gipfelung,

sowohl des plastischen Darstellungsvermögens, wie des emphatischesten Ausdruckes individuellen Gefühls, empor. Hier ist jede Note gemeißelt und — gebetet. In diesem Satze ergießt sich in großartiger Strömung Alles, was der Tonsetzer an religiöser Begeisterung empfunden. Im überwältigenden Drange ascetischer Gluten vergeht sein persönliches Ich vor der Nähe der Gottheit, und gleichsam in das heilige All' sich auflösend, mit ihm Eins und Alles werdend, schwindet seine Person vor der Sache und ist doch überall in der Sache. Es gibt vielleicht kein zweites Beispiel in dem Bereiche religiöser Tonkunst, aus dem eine fast bis zur Extase gesteigerte Glut gläubiger Liebe in diesem Maße spricht, wie aus dem „Credo" der Lißt'schen Messe, dem sich in dieser Beziehung höchstens die in gewaltigen Liebesflammen aufbrennenden Hymnen des h. Franz von Assisi, oder die Tableaux eines Fra Bartolomeo zur Seite stellen lassen, die eine Stimmung und Farbe zeigen, als hätte dem Künstler der offene Himmel zu seinen Bildern gesessen.

Gleich das grandiose Hauptthema*) dieses Satzes, im majestätischen Einklange vom ganzen Orchester vorgetragen und kraftvoll betont,



drückt Alles aus, was der Gedanke „ich glaube an einen Gott," nur Großartiges in sich faßt. Es ist nicht leerer Pathos, nicht kalt

*) Auch dieses Thema, gleich dem Fugenmotive im „Gloria," zeigt die engste Beziehung zum ritualmäßigen Altargesange. Ein Blick auf die nachstehende Aufzeichnung der priesterlichen Intonation



läßt keinen Zweifel darüber entstehen, daß sowohl die ersten Tonschritte, namentlich aber der rhythmische Bau des Lißt'schen Themas daraus hervorgegangen. Es liegt in diesem unmittelbaren Aufgreifen und Fortführen der vom Celebranten intonirten Glaubensformel eine ungemein überraschende und erhabene Wirkung, die bei nichtkirchlichen Aufführungen des Werkes allerdings wegfällt.

berechneter Pomp, sondern das freudige und freimüthige Aussprechen einer tiefen, das ganze Sein der Christenheit erfüllenden Ueberzeugung, das sich in diesen entschiedenen Tonschritten kund gibt.

Ist hiemit die subjective Stimmung in großartiger Weise ausgedrückt, so entspricht nebst der aus feiner Empfindung hervorgegangenen Wahl der hellen, kraftvollen Tonart C-dur, die Anwendung ausschließlicher Dreiklangsharmonien während der ganzen Dauer des auf die Person Gottes Bezug habenden Textes dem Bestreben objectiver Versinnlichung. Das Thema, welches vollständig so lautet,



wiederholt sich in D-moll, modulirt mittelst eines kurzen Durchführungssatzes, aus welchem höchst charakteristisch fort und fort die bei den Anfangsnoten g — c als Symbol des Rufes: „Credo!“ „credo!“ „ich glaube!“ „ich glaube!“ heraustönen, über Es-dur, As-dur (enharmonisch verwandelt in Gis-dur), E-dur, A-moll nach F-dur, wo zu den Worten „et in unum Dominum Jesum Christum“ dieser milde, vom Soloquartette ausgeführte melodische Gedanke



Platz greift, der allmählig nach H-dur führend, hier in einen Einzelngesang übergeht, welcher aus dem dritten und vierten Tacte des Hauptthemas gebildet ist. Die ruhig wogende Begleitung, die Gegenführung des Baßmotivs, der Adel des melodischen Gedankens zu den Worten „Deum de Deo, Lumen de Lumine," endlich das Nachphrasiren des Chors, gleichsam als das Bild einer betenden Gemeinde, — machen diese Stelle zu einer höchst bemerkenswerthen; sie kehrt später beim „et in spiritum sanctum Dominum et vivificantem" wieder.

Daß die Dreiklangfortschreitungen bei dem Texte: „— — Patri, per quem Omnia facta sunt" sich geltend machen, braucht bei der Logik charakteristischen Gebarens des Componisten nicht erst angeführt zu werden, wohl aber muß an dieser Stelle die glanzvolle Gipfelung der Accordfolgen:



zu dem Höhenpunkte „Omnia" (G-dur), womit die Anerkennung Gottes als Schöpfer des Alls imposant ausgesprochen ist — besonders hervorgehoben werden.

Mit einer Empfindung, als träten wir in den geweihten Raum, wo das Allerheiligste thront, nahen wir dem nun folgenden Satze, der die Idee, daß der Sohn Gottes für uns Menschen zur Erde herabstieg, seine Incarnation durch den heiligen Geist, die fleckenlose Empfängniß und Geburt durch die reine Jungfrau Maria, zum Gegenstande hat. Wenn wir auch versuchen wollten, Einiges davon in Worte zu fassen, so spottet doch die Erhabenheit der dieses Tonbild erfüllenden Empfindungen, die zaubervoll-mystische Atmosphäre, die um das Ganze webt und schwebt, jeglicher Beschreibung. Ein Wunder, wie die Transsubstantiation, konnte nur in solchen Lauten der himmelentsprossenen Wundersprache Musik den entsprechenden Dollmetsch finden. Diese Stelle, der reinste Ausfluß göttlicher Inspiration, übt daher auch einen Eindruck, der unsäglich ist.

Das nachstehende Beispiel



zeigt den in höchster Einheit aus dem Hauptthema entspringenden Gedanken; die Tonart Fis-dur strahlt heiligen Glanz. In der weitern Entwicklung geht das Motiv auf die Solo-Violine über und modulirt — beim fünften Tacte angelangt — von ais$^{6}_{3}$ nach a$^{6}_{\natural 4}$, wo die Phrase „descendit de coelis" sich zu edlem Wechselgesang erweitert.





der, abgesehen von den wunderbaren Harmoniefolgen und dem geheimnißvollen Aether der Instrumentirung, selbst in der melodischen Figur den Sinn des Wortes „descendit" symbolisch zeichnet.

An den letzten Tact des obigen Beispiels anknüpfend, modulirt Lißt — unter weiterer Fortführung des Hauptmotivs über —

7 6/4 4/♯2 ♯4/♯2 6 6/4 6/5 6

a gis h e dis cis h ais,

♯6/5/3

zum Septimenaccord gis^{7}, ihn enharmonisch in as verwandelnd, wo die nachstehende, gleich einem hehren Regenbogen aus der duftig geheimnißvollen Atmosphäre des in höchster Lage schwebenden Septaccords der Bläser aufsteigende Figur der Violinen



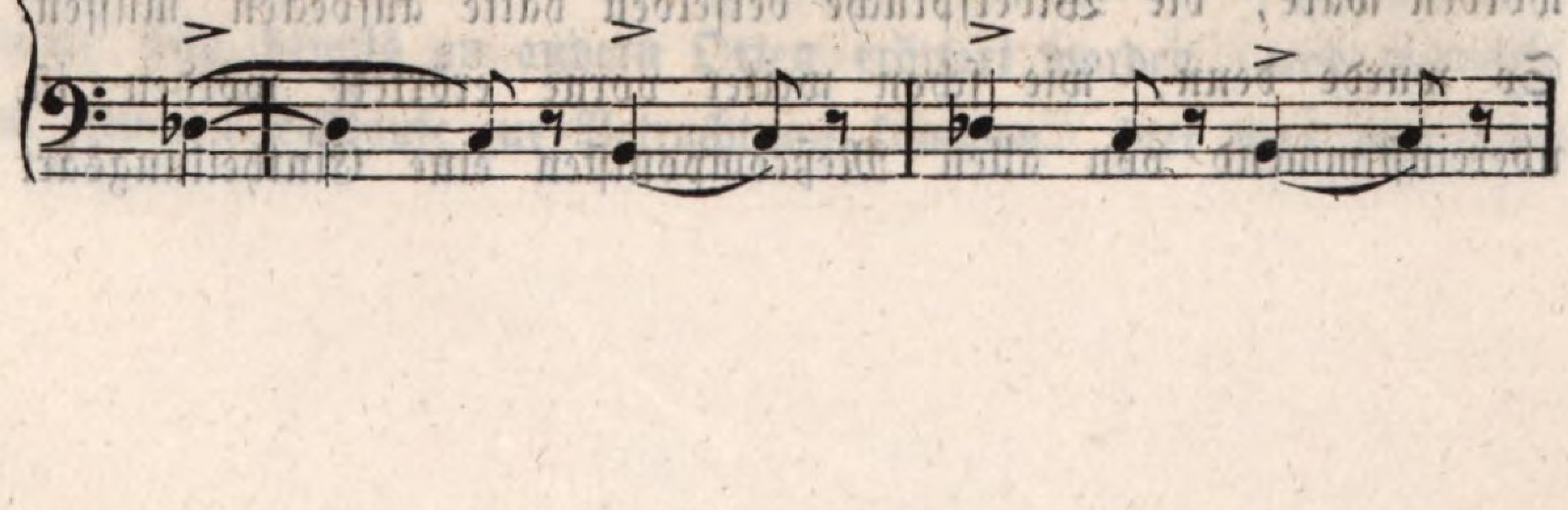
über den nun folgenden Moment des unbegreiflichen Mysteriums der Empfängniß, das magisch erglänzende Licht des C-dur-Accords gießt.

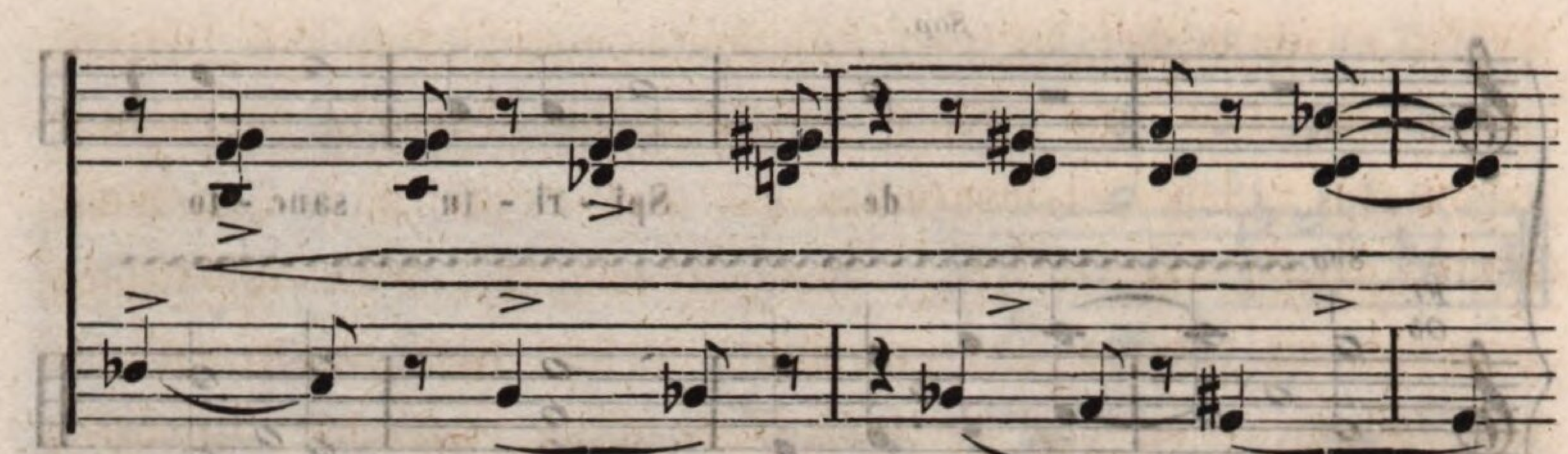




Es ist geschehen! und wir fühlen uns vom heiligen Schauer durchrieselt, als sich der geheimnißvolle Schleier der **Fis-dur**-Tonart über diese Scene senkt, die mit dem verschwebenden Dominantaccord endet.

„Er ist Mensch geworden!“ dieser Gedanke führt uns zum Irdischen zurück, welches auch *einen Gott* mit seinem Jammer und seinen Nöthen nicht verschonte. Der Charakter des Qualvollen, Unstäten, Aechzenden ist in dem betreffenden Motive





mit unvergleichlicher Wahrheit ausgedrückt, was nebst der rhythmischen Zeichnung zum größten Theile auch den ergreifenden Klangwirkungen der Instrumentation, namentlich dem jammervollen Colorite der, die Secunde (♯ in der Tenorlage) gleich schweren Seufzern herausstoßenden Fagotte, und dem Effecte der Baßfigur zuzuschreiben, welche von den Contrabässen allein, d. h. ohne von dem mildern Klange der Violoncelle umgeben zu sein, in der hohen, kreischenden Lage (die Stelle ist für das Instrument selbstverständlich im Original um eine Octave höher notirt als im obigen Beispiel) ausgeführt wird. — Und wie wund und wehe tönt die hierauf folgende, allein von dem Männerchore vorgetragene Phrase,



welche tiefe Trauer liegt in diesen Klängen, als ahnten sie schon die schreckliche Katastrophe, mit welcher die welterlösende Pilgerfahrt des Heilands abgeschlossen werden sollte! —

Eine solche Auffassung ist bisher ohne Beispiel gewesen. So viele Componisten sich auch bestrebten, dem an Situationen so reichen Glaubensbekenntnisse eine mehr oder minder charakteristische Ausprägung zu verleihen, so ist es noch Keinem eingefallen, die inveterirte Eintheilungsart in traditionell bestimmte Abschnitte einer kritischen Prüfung zu unterziehen, welche, wenn sie unternommen worden wäre, die Widersprüche derselben hätte aufdecken müssen. So wurde denn, wie schon weiter vorne erörtert worden ist, übereinstimmend von allen Meßcomponisten eine Eintheilungsart

adoptirt, nach welcher der erste Abschnitt: vom Beginn des „Credo" bis einschließlich „qui propter nos homines descendit de coelis;" der zweite: vom „et incarnatus est" bis einschließlich „et homo factus est;" der dritte: vom „crucifixus" bis einschließlich „sepultus est;" der vierte Abschnitt endlich: vom „resurrexit" bis zum Schlusse reicht. Lißt hat diese Eintheilung verworfen; verworfen nicht aus Willkür oder Originalitätssucht, sondern in Folge seines tiefen Eingehens in die dogmatischen Beziehungen, seiner richtigen Empfindung für die Situation, seines scharfen Forscherblicks, der ihn die logische Grenzscheide zwischen jeder derselben erkennen ließ.

Nach ihm umfaßt der erste Abschnitt alle jene Situationen, die, wenn man sich so ausdrücken darf, den Himmel zum Terrain haben, sich auf das Absolutgöttliche, Insubstanzielle beziehen, sonach textlich nur bis einschließlich zu den Worten „per quem omnia facta sunt" sich erstrecken. Mit den Worten „qui propter nos homines descendit de coelis" tritt eine neue Phase ein. Der Geist Gottes schwebt der Menschen Willen vom Himmel herab. Die Scene verändert sich. Wie, auf welche Weise und in Was! — sind heilige Räthsel, gehüllt in den ehrfurchtgebietenden, urewigen Schleier des wunderbarsten Gottesgeheimnisses, der sich über dem Schauplatz und Vorgang der Incarnation senkt und erst im Augenblicke der Menschwerdung erhebt. Dieser Augenblick jedoch gehört bereits der realen Welt an, es kann sonach die Phrase „et homo factus est," die den Eintritt des Christus-Menschen in die irdische Laufbahn als vollführt bezeichnet, nicht mehr in das Bereich mysteriöser Behandlung fallen.

Die Vorgänge, welche die Erde zum Schauplatze haben, schließen mit der „Grablegung." In der Begrenzung dieses wie des folgenden Abschnittes der „Auferstehung" hat sich Lißt der bisherigen, weil logisch begründeten Eintheilungsweise angeschlossen. Seine abweichende Behandlung der Situationen innerhalb dieser Haupttheile sind bereits an andern Orten erörtert worden, und werden im ferneren Verlaufe zur Betrachtung kommen. Hier war nur die

specielle Gliederungsfrage zu erwägen, die Richtigkeit der von Lißt angebahnten neuen Auffassung dieses Punktes zu begründen. Wenden wir — an die beiden letzten Musikbeispiele anknüpfend — uns nun wieder der weitern Entwicklung der Composition zu.

Wir ahnen aus diesem syncopirten Drängen der übermäßigen Chromatik den fürchterlichen Verlauf des Schicksals, das jetzt des Erlösers harrt. Der tiefe Seelenschmerz beginnt schon uns zu durchzucken, und immer wilder und schneidender gährt der Strom der Harmonien, immer durchbohrender tönen die sich aufeinander thürmenden Schreckensrufe „crucifixus," bis endlich im höchsten Aufschrei das „etiam pro nobis"



mit wahrhaft furchtbarer Gewalt alle Schranken des Gefühls durchbricht.

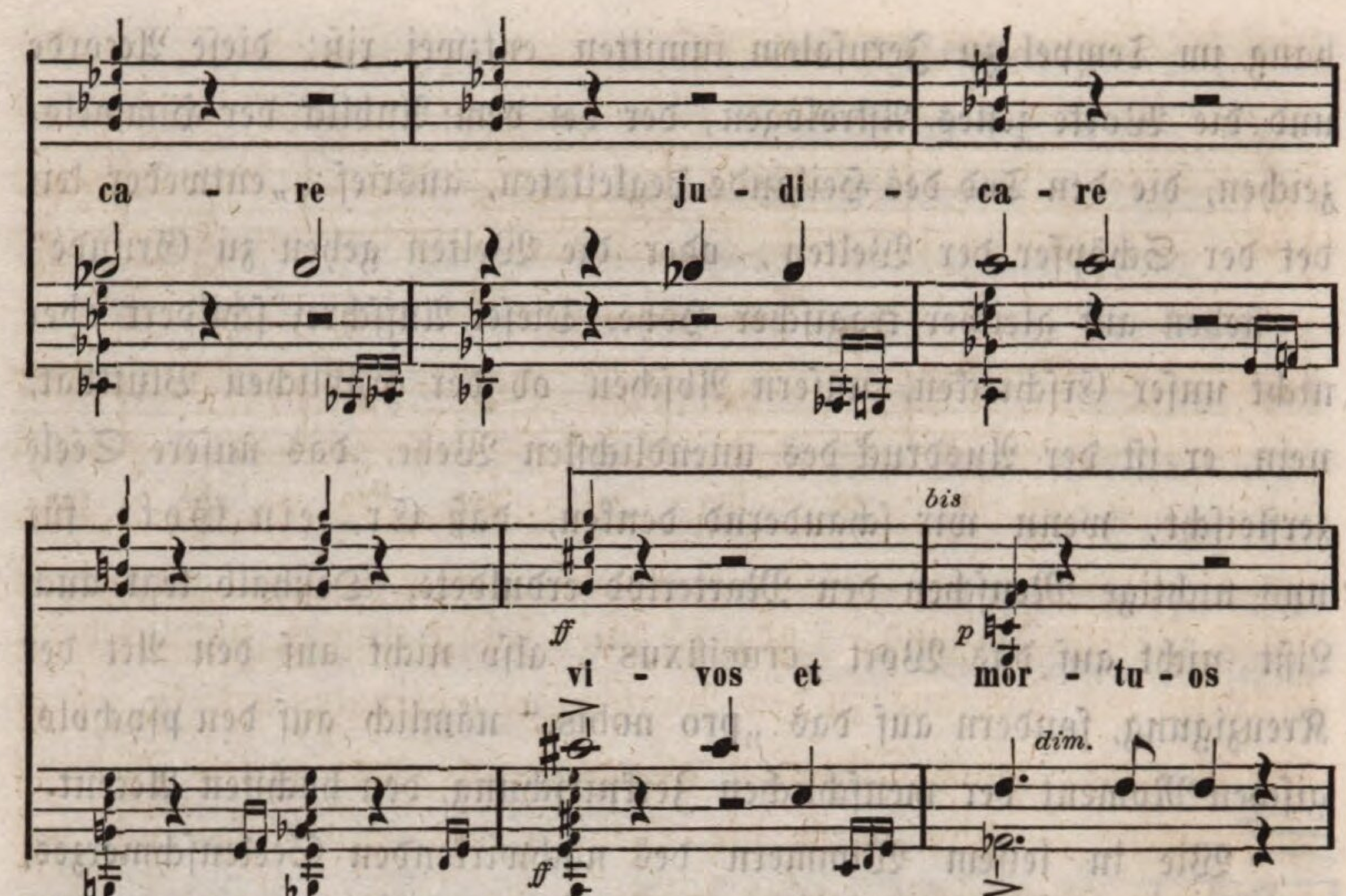
Diese beiden Sextaccorde von G- und Gis-moll bewirken sowohl durch die Art ihrer Einleitung, Stellung wie Instrumentation einen Eindruck, als ob der Erdball nach gewaltigem Erbeben in tausend Trümmer zerspränge, als ob die Gestirne des Himmels verlöschten und das Gewölbe, ober welchem die Gottheit thront, wankte und zusammenstürzte! — So muß es getönt haben, als der große Vor-

hang im Tempel zu Jerusalem inmitten entzwei riß; diese Accorde und die Worte jenes Astrologen, der bei dem Anblick der Himmelszeichen, die den Tod des Heilands begleiteten, ausrief: „entweder leidet der Schöpfer der Welten, oder die Welten gehen zu Grunde" — stehen auf gleicher tragischer Höhe. Dieser Aufschrei schildert aber nicht unser Erschrecken, unsern Abscheu ob der gräßlichen Blutthat, nein, er ist der Ausdruck des unendlichsten Wehe, das unsere Seele zerfleischt, wenn wir schaudernd denken, daß Er, ein Gott, für uns nichtige Menschen den Martertod erduldete. Deßhalb legt auch Lißt nicht auf das Wort „crucifixus", also nicht auf den Act der Kreuzigung, sondern auf das „pro nobis," nämlich auf den psychologischen Moment der menschlichen Zerknirschung, den höchsten Accent.

Wie in leisem Wimmern des nachwirkenden Seelenschmerzes, senkt sich der aus dem Motive des „et homo factus est" entwickelte Gang der Violoncelle (unisono) zum tiefen Fis, das den Grundton des Quartsextaccordes von H-dur bildet, wo das Thema des „Gloria" in Folge der Textanalogie zu den Worten „resurrexit" anklingt. Es liegt in diesem leise nahenden Schwirren lobsingender Geisterstimmen ein tiefsinniger Zug.

Im bedeutungsvollen Contrast zu dem mysteriösen „descendit" erfolgt die Himmelfahrt in glänzender Pracht. Den Worten „ad dexteram patris" dient das Hauptmotiv des „Credo" als charakteristischer Ausdruck; hier aber steht es in E-dur, übergeht bei der Wiederholung nach Fis-dur, woran sich das nachstehende „judicare vivos et mortuos"





— eine Scene voll Erhabenheit! – knüpft, welche mit den fort und fort wiederholten, zermalmend erdröhnenden Posaunenrufen, namentlich bei der Reprise der Stelle „vivos et mortuos," einen unbeschreiblich erschütternden Effect ausübt.

Immer schwächer werdend, gleichsam zum Echo verschwindend, enden die Rufe, und ein verhallendes Gemurmel der Pauke (der rhythmischen Figur der Posaunenstöße conform) schließt dieses grandiose Contrefei der Apokalypse. — — —

Ueber den Dominant-Orgelpunkt der Haupttonart nimmt die Durchführung des Hauptthemas von hier an ihren Verlauf bis zum „qui ex patre filioque procedit," wo die Stimmung des Mittelsatzes wieder in den Vordergrund tritt und die meisten Phasen desselben, nur in etwas bewegterem Maße, durchläuft.

Eine eigenthümliche Versetzung der gewöhnlichen und häufig schon gebrauchten Dominant-Accordfolgen



zeigt die Stelle „qui locutus est,"



welche Intervallstellung — obgleich schon früher einmal, nämlich beim Eintritte des Soprans zu den Worten „et incarnatus est" *), jedoch nur in einer, jener Situation angemessenen, nur zarten Färbung vorkommend — hier durch die Octaven des Singbasses sich mit besonderer Wirksamkeit geltend macht.

Durch ein kurzes, determinirt betontes, aus dem Hauptmotive prägnant gebildetes Fugato, dessen Gestaltungsweise uns das nachstehende Bruchstück entnehmen läßt,



wird der Glaubenssatz „in unam sanctam catholicam ecclesiam" besonders accentuirt; hieran schließt sich ein Anklang an das „judicare" zu den Worten „resurrectionem mortuorum"; worauf: erst von einer einzelnen Stimme (Tenor), dann vom Soloquartette, endlich zum dritten Male vom ganzen Chore unter verhältnißmäßiger, quan-

*) Andante con devozione, Fis-dur $^4/_4$, Tact 24 und 25 der Partitur.

titativer Steigerung der Instrumentation, das „et vitam venturi saeculi“ intonirt wird. Das Versenken in den Gedanken der Unendlichkeit, eines ewigen Lebens in göttlichen Sphären, die Ahnung dieser Verheißung, weht aus dieser eigen=seltsamen Stelle wie prophetischer Geisterhauch hervor, deren Motiv c, e, f, g, auf folgenden Harmonien: As-dur, E-dur, Des-dur, C-dur, zu jenem unbekannten Einst wie hinanzuschweben scheint. Ein lange tönender C-dur=Accord ohne Terz (zum „Amen“) schließt das Musikstück, dessen Auffassung, Erfindung, religiöse Begeisterung und erhabene Empfindung, Instrumentation, Form, Technik im Ganzen wie in den kleinsten Details, uns mit Bewunderung erfüllt.

So Vieles sich über diesen Meistersatz sagen ließe und so sehr man sich dazu aufgefordert fühlt, so möchten wir doch uicht durch allzu minutiöses Eingehen auf jeden einzelnen Zug desselben der Bestimmung dieser, auch einem nicht ausschließlich musikalischen Leserkreise zugänglich sein sollenden Schrift zuwiderhandeln. Wer sich genauer zu orientiren wünscht, muß auf die demnächst erscheinende Partitur selbst verwiesen werden. Was endlich an allenfalls noch Hiehergehörigem nachzutragen wäre, wird in der schließlichen Recapitulation anzudeuten versucht.

Hier soll nur noch die Ueberzeugung ausgesprochen werden, daß, wenn man auch annehmen darf, Lißt werde das „Credo“ einer zweiten, dritten Messe nicht minder charakteristisch auffassen, und wirksam wiedergeben; es ihm nichtsdestoweniger doch kaum gelingen möchte, Stellen, wie dieses „et incarnatus“ und „crucifixus“ ein zweites Mal in solcher Erhabenheit zu bilden. Das sind Unica; nicht Menschengedanken, sondern directe Offenbarungen der Göttlichkeit, die jeden Versuch einer Wiederholung ähnlicher Schöpfungen abweisen. Ueberhaupt kann man sich des Gedankens schwer entschlagen, ob dieses Werk, vermöge seiner durchdringenden Charakteristik, in vielen Punkten nicht ein Hemmniß für jeden Versuch ähnlicher Schöpfungen auf lange hinaus, in manchen vielleicht selbst auf immer abgeben dürfte. Halten wir uns in letzterer Beziehung nur die unmittelbar aus ritualem Schooße emporgesprossene Gestaltung des Fugenthemas im „Gloria“ und des Haupt=

motivs vom „Credo" gegenwärtig. Könnten wohl solche Gestaltungen, ohne Plagiat oder wenigstens Nachbildung zu werden, ein zweites Mal entstehen?! — Der Ritus wenigstens besitzt für das „Gloria" und „Credo" kein zweites Motiv. — —

Sanctus.

Nach der unendlichen heiligen Begeisterung, die sich in den vorhergegangenen Sätzen, zumal in dem so eben verlassenen, ausspricht, wird man im Sanctus (G-dur $^6/_4$) die Auffassung des Componisten auf den ersten Blick vielleicht zu ascetisch finden. Der großartig erhabene Gedanke unmittelbarer Gottesanbetung, der in den Worten „Sanctus Dominus Sabaoth" enthalten ist, prägt sich in dem dazu ausersehenen Motive, unserem Gefühle nach, scheinbar nicht hehr, nicht majestätisch genug aus.

Sollten wir nach allen den staunenswerthen Ergebnissen eines geradezu exegetischen Vorgehens von Seiten des Componisten, hier plötzlich entweder an seiner Kraft oder seiner Consequenz zu zweifeln beginnen müssen?

Erinnern wir uns, bevor wir solchem Hange Raum geben, daß wir hier nicht zum ersten Male auf Bildungen stoßen, die uns momentan in eine collisive Stellung zum Componisten zu drängen scheinen. Erinnern wir uns aber zugleich, daß noch keiner der bisher aufgetauchten dilemmatischen Punkte bei näherem Hinblick nicht nur seine vollständige Lösung nicht versagte, sondern vielmehr, gleich einer verschlossenen Blütenknospe unter der Einwirkung heiliger Strahlen glanzvoll sich entfaltend, jedesmal einen Kern tiefbegründeter religiöser Auffassung erschauen ließ. Denken wir nur zurück an den Anfang des „Gloria", und ebendaselbst an die Fuge im Verhältnisse zum dramatischen Principe, an die Gliederung des „Credo"-Substrates; — könnte nicht wohl auch die Bildung dieses „Sanctus" seine charakteristische Berechtigung in sich schließen? —

Ruhig und edel, gleich den Wolken des heiligen Opferrauchs, wallt der breite Strom der Harmonien empor, in welche sich gleich-

wohl Töne der Innigkeit mengen. Ist es denn nicht auch der Gott der unendlichen Liebe, der jetzt wieder an des Vaters Seite thront, dem mittels des Geheimnisses des Altars in diesem Augenblicke das Dankesopfer gebracht wird?! Liegt dem „Pleni“ — welches dem gangbaren Usus der meisten Meßcomponisten (namentlich der Wiener Schule) entgegengesetzt, weder in lärmende Fanfaren ausbricht, noch einen neuen Satz bildet, sondern unmittelbar sich an den Stimmungszug des nur 14 Tacte zählenden „Sanctus“ anschmiegt — gleichfalls nicht eine eben so bedeutungsvolle als tief-religiöse Auffassung zu Grunde?

Aus Ehrfurcht leise, wie vor dem Angesichte der Gottheit von heiliger Scheu ergriffen, wagen nur einzelne Stimmen zaghaft das Geheimniß des Altars mit ihren Lobgesängen zu begleiten. Daß dieses flüsternde „Pleni“ aus dem Motive des „Gloria“ abgeleitet wurde, beweist abermals, wie tief sich Lißt in die Bedeutung des Meßtextes versenkt habe, um, wie hier, die feinsten Analogien der Situation herausfühlen zu können. Auch wird man nicht irren, wenn man in den *dreimal* wiederkehrenden Accorden der Bläser,



wie in deren harmonischen Steigerung, ein Symbol der Zeichen erblickt, welche der Gläubige bei dem Acte der Wandlung vollführt, indem er gleichsam im Gefühle seiner Unwürdigkeit in Gegenwart des Allerheiligsten, Haupt und Knie senkend, dreimal an die sündige Brust schlägt.

Nachdem dieser, im vorstehenden Beispiele angegebene Satz durch analoge Modulation zur Sexthamonie von Es-dur, und mittels der als Leiteton benützten Terz des Grundtons nach

$\begin{matrix} 9 \\ 4 \end{matrix}$ 7 6
g und gis

modulirt, wird bei der dritten Reprise die leitende Terz (gis) enharmonisch in as verwandelt, zum Grundtone der Quartsexthamonie von Des-dur gemacht, worüber das „Gloria"-Motiv, nunmehr schon in der ursprünglichen Bewegung und schwirrenden Begleitung, zu den Worten „Hosanna in excelsis" ertönt, das sich mit einer raschen Steigerung

♭♮7 $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ 8
as g c g

in das jetzt mit majestätischer Pracht ausgestattete „Sanctus"-Motiv ergießt. Nachdem der Jubel des Hosanna-Hymnus seinen höchsten Culminationspunct erreicht hat, wird das Rauschen der Harmonien immer leiser, und als schwebten diese Gebete gleich dem Dufte des Weihrauchs zu den lichten Höhen empor, tönt der Schluß dieses Stückes

5 ♮ 5
g e a a g

im geheimnißvollen Nachklang der feierlichen Stimmung aus.

In Bezug auf Orchestration dürfte dieser Satz, nächst dem „Credo," der hervorragendste sein, sowohl durch die enthaltende Fülle einzelner, höchst eigenthümlicher Klangwirkungen, wie auch in Hinsicht des Gesammtcolorits, worin hohe, glänzende Färbungen mit Tinten eines ätherisch zarten Helldunkels sich auf wunderbare Art verschmelzen. Besonders ist es das „Pleni", dann der unter Harfenaccorden verhauchende Schluß des „Hosanna", in welchem die Instrumente gleich Chören der Seligen wie aus heiliger Sphäre herabtönend klingen. Die parabolische, dieses Gemälde gleichsam mit einem Lichtbogen überwölbende Form bildet den charakteristischen Rahmen der Composition.

Benedictus.

Das „Benedictus“ (Es-dur $^{4}/_{4}$), dessen Text sich ausschließlich auf die Person des Erlösers bezieht, bringt folgerichtig das „Christe“-Motiv, welches hier zur breiten Cantilene erweitert wird, deren neue Zusatztheile strengeinheitlich aus dem Kern der charakteristischen Phrase hervorgehen. Zum Beginn ist der ritornellartig vom Horn eingeleitete Gesang dem Solo-Alte zugetheilt. Statt aber im 4. Tacte zum Quintsextaccorde (d– as– b) zu cadenziren (die ursprüngliche Phrase steht hier, der Tonart des Stückes conform, in Es-dur, muß also bei Vergleichung der Stelle mit dem „Christe“-Motiv um eine Quinte tiefer gedacht werden), wendet sich der Modulationszug dem Sextaccorde (c– es– as) zu, wodurch die Anknüpfung zu einem zweiten Gliede gegeben wird. Doch auch dieses ist nur eine Steigerung des Motivs zu neuer Fortsetzung

$$\overset{6}{\mathrm{c}} \mid \overset{\overset{7}{\flat 3}}{\mathrm{b}}\ \overset{\natural 4}{-} \mid \overset{6}{\mathrm{as}}\ \overset{3\ \overset{6}{3}}{\mathrm{f}} \mid \overset{\overset{6}{\overset{4}{2}}}{\mathrm{es}}\ \overset{\overset{6}{5\!\!\!/}}{\mathrm{d}}$$

die erst im dritten Gliede zum Halbschlusse gelangt. Diese dreigliedrige, 12 Tacte umfassende Melodie wird nunmehr vom Orchester übernommen, während die Solostimmen abwechselnd in Gegensätzen declamatorischer Form sich ergehen. An diese Wiederholung, die zur Dominante cadenzirt, knüpft sich der zweite, gleichfalls aus dem Hauptthema gebildete Theil, der einen, dem ersten analogen Verlauf nimmt.

Die Grundharmonien dieses Theiles

$$\overset{\overset{6}{5}}{\mathrm{d}}\ \overset{\overset{6}{4}}{\mathrm{es}}\ \overset{\overset{6}{3}}{\mathrm{f}}\ \overset{\overset{6}{3}}{\mathrm{g}}$$

weisen bei der Wiederholung folgenden interessanten Modulationszug auf:

$$\overset{\overset{\flat 6}{\flat 3}}{\mathrm{g}} \mid \overset{\overset{6\ 7}{4\ 3}}{\mathrm{fis}} \mid \overset{\overset{\flat 6}{\flat 3}}{\mathrm{g}}$$

An das g des letztern Accords, welches, von den Trompeten und Hörnern im Einklange erst leise ausgehalten, dann immer stärker anschwellen gemacht, sich bei dem Eintritte des überraschenden C-dur-

Accords als die leitende Dominante zu erkennen gibt, knüpft sich die Reprise des „**Hosanna**“.

Nächst dem „Kyrie“ ist dieser Satz der melodischeste der ganzen Messe, ja man kann sagen, er sei eine einzige große Melodie, in die sich abwechselnd Sing- und Orchesterstimmen theilen. Zudem zeigt die Form eine bis in die kleinsten Unterabtheilungen gehende Regelmäßigkeit der Proportionen, was nur bei dem vorwiegend lyrischen Charakter dieses Tonstückes möglich war. Der Ausdruck ist durchgehends mild und schwungvoll, die Auffassung — durch die Benützung eines Motivs von bestimmtem Inhalt in analoger Situation — selbstverständlich dem Sinne des Textes vollkommen entsprechend, die Factur in Folge der steten Entwicklung der Melodie aus einem Hauptgedanken in verschiedenster Umgestaltung, eben so einheitlich als mannigfaltig. Die Instrumentation, dem Charakter des Ganzen angemessen, durchsichtig, klar und zart gehalten, beschränkt sich größtentheils auf das Streichquartett.

Agnus und Dona.

Wir gelangen jetzt zum siebenten und letzten Theile der Lißt'schen Messe, zum „Agnus dei“ (**E-moll** ¾), einem Tonstücke, das in den engen Rahmen von 53 Tacten nicht allein einen wunderbaren Reichthum tiefempfundenen Ausdrucks und ergreifender Objectivität der Charakteristik schließt, sondern auch in der Orchestration, zumal der Blasharmonie, eine Wahrheit und Bestimmtheit des Colorits aufweist, welches die einzelnen Instrumente förmlich zu individueller Sprachfähigkeit belebt, diese Töne nicht allein wundersame erklingen, sondern auch seufzen, weinen, trauern, klagen, ja förmlich reden macht.

Der Satz, dem die im „Gloria“ bereits vorkommenden Textworte „**Agnus dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis**“ zu Grunde liegen, fußt, nach dem in diesem Meisterwerke consequent aufrecht erhaltenen Principe der Analogie, auf dem Motive der schon früher angeführten betreffenden Stelle des „Gloria,“ welche dort

ihren Ursprung wiederum folgerichtig aus den „Christo“-Motive genommen hat.

Es wird, gleichsam als düster gekleideter Herold, das Colorit des ganzen Satzes verkündigend, von den Bässen und Fagotts im Einklange



vorausgeschickt, um das ergreifende Tongemälde des Schmerzes, der Zerknirschung, des Sünderbewußtseins und der Reue des geängsteten, zerschlagenen Herzens einzuleiten. Mit dem Ausdrucke unendlichen Wehes wird hierauf das „Agnus dei“ von den Chor-Tenoren und Bässen intonirt, wozu die Terz und Quinte des verminderten Septaccords von H-moll in der Terzquintstellung cis-e-g-ais (auf welchem die ganze 11-tactige Phrase durchgehends ruht), von gestopften Hörnern scharf accentuirt, mit einem Timbre klingen, bei welchem man unwillkürlich erbebt und die symbolischen Schmerzensschwerter, die das Herz der Gottesmutter durchbohren, in der eigenen Brust zu fühlen wähnt. Dieser, den ersten Theil der Phrase bildende Satz wird vom Solo-Tenor recitativartig zu Ende geführt. Der zweite Theil bringt das „miserere nobis“ vom Soloquartett vierstimmig in abgebrochenen Gängen — gleichsam der schwerbedrückten Brust sich entwindende Seufzer — mit folgender Modulation, die von

$\begin{smallmatrix}\natural 6\\ 4\\ \natural 3\end{smallmatrix}$ e } als neue Umkehrung des vorerwähnten Accords { $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ über dis $\begin{smallmatrix}\times 4\\ \natural 3\end{smallmatrix}$ cis 6 h $\begin{smallmatrix}7\\ \flat 5\\ 3\end{smallmatrix}$ ais 7 es

(letzterer ist selbstverständlich eine enharmonische Substituirung für den Dis-dur-Dominantaccord) mit einer choralartigen Flexion nach As-dur leitet. Die ganze bis hieher analysirte Doppelphrase gelangt nun auf der Oberquarte zur nochmaligen Durchführung, schließt aber dießmal in B-dur.

Hieran reiht sich ein neuer viertactiger Schmerzensruf des Solobasses



wobei das stöhnende, gleichsam schluchzende Nachschlagen des f, a, gis der Oboen, Clarinetten und Hörner im Einklange und von merkwürdiger Klangwirkung ist.

Nach Wiederholung dieses Rufes durch den Tenor über $\begin{smallmatrix}\flat 7\\ \flat 5\\ \flat 3\end{smallmatrix}$ cis $\begin{smallmatrix}\sharp 6\\ -\end{smallmatrix}$ leitet die Eingangsfigur in das „Dona nobis pacem," das mit dem Christe-Motiv über dem orgelpunktartig in den Bässen fortklingenden a auf dem Quartsextaccorde von D-dur in wunderbarer Verklärung heranschwebt. Dieser Eintritt, voll himmlischer Beruhigung, von dem Hauche göttlichen Friedens durchweht, der sich in das wunde Menschenherz tröstend, verheißend senkt, ist an sich und besonders im Contraste zur vorhergegangenen gedrückten Stimmung, von unbeschreiblich schöner Wirkung. Vertrauensvoll ruft das Vocalquartett (a capella) „gib uns Frieden," und der Chor betet leise dieselbe Bitte nach.

Allein schon die verklärte, herzerhebende Stimmung dieses Satzes würde genügen, ihn zum würdigen Schlußstein des großartigen Werkes zu stempeln und hocherhaben über den fast zum Gesetz ge-

wordenen Schlendrian beinahe aller bisherigen Meßcomponisten stehend erscheinen lassen, die das „Dona nobis" einfach über den Leisten des „Kyrie" zu schlagen pflegen, um dadurch eine eben so wohlfeile und mühe- als gedankenlose äußere Einheit und Abrundung ihres Opus zu erzielen. Und doch ist das nur der kleinste Vorzug dieses Stückes im Vergleiche zu dem hochpoetischen Gedankengange, der in demselben zur Entwicklung gelangt.

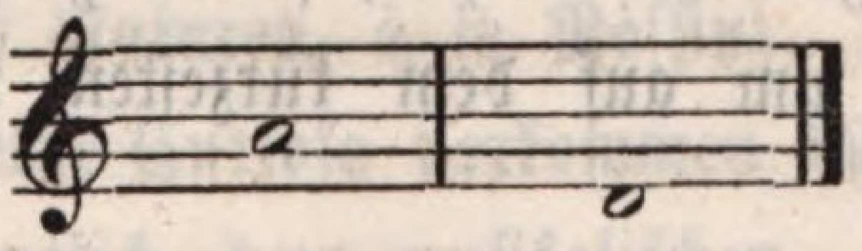
Weniger mit dem Kyrie (mit diesem nur insofern, als die Bitte um Frieden vorzugsweise an das Lamm Gottes, also die Person Christi gerichtet ist und demnach auch mit dem vertrauensvollen Anklingen an das „Christe"-Motiv bezeichnend eingeleitet wird), sondern in erster Linie mit der Stelle des „Gloria" „et in terra p a x hominibus" steht das „Dona" im nächstverwandten Rapporte, wie solches der tiefeingehende Geist Lißt's zum ersten Male richtig herausgefühlt hat, indem er jenes Motiv hier hereintönen läßt. Auch das Hauptthema des „Gloria", die Verherrlichung, das Lob Gottes nach vollbrachter Andacht symbolisirend, tritt heran in gehauchten Bicinien der Trompeten, die — Triumphgesänge, welche gleichwohl nicht wagen, mit lautem Hervortreten die Klarheit dieses Himmelsfriedens zu trüben — von zauberisch reizendem Effecte sind.

In diesem allmähligen, gleichsam in phantasmagorischen Abspiegelungen vorüberziehenden Bildern der Erinnerungen an frühere Themen liegt ein noch tieferer Sinn, in welchem man den eigentlich bestimmenden, höhern Gestaltungsimpuls dieses Satzes erblicken darf, wiewohl zur Erklärung und Rechtfertigung der Gestaltung selbst, das Princip der thematischen Analogie ohne Widerrede vollkommen genügt. — Dieser Impuls ist rein religiös-poetischer Natur und dürfte als das Bestreben aufzufassen sein, den psychischen Zustand des Menschen (oder im allgemeinen genommen: der Menschheit) zu versinnlichen, der — nachdem er in längerem Gebete mit Gott verkehrt, I h m seine Leiden vorgetragen, von I h m Trost erfleht, I h m jede Regung, jeden Gedanken seiner Seele vertrauensvoll geoffenbart hat, und durch diesen Verkehr erhoben, gekräftigt, hoffnungerfüllt den Tempel des Herrn verläßt — wie unwillkürlich im

Geiste nochmals alle einzelnen Momente seines Gesammtgebetes durchgeht, und daraus eine gewisse Bestärkung seines Gottesvertrauens schöpft.

Von diesem Gesichtspunkte des Nachtönens und der Wiedervergegenwärtigung gehabter Eindrücke erscheint der Schlußsatz der Lißt'schen Messe als der vielleicht genialste, gewiß aber als ein von höchster religiöser Inspiration Zeugniß gebender Zug, der mit dem Uebrigen zusammengefaßt, dem Selbstgeständnisse des Componisten: „er habe sein Werk mehr gebetet, als gedichtet", eine höhere Bedeutung, als die einer blos schönen Phrase verleiht. Dieser Gesichtspunkt mußte vorliegen, um die schließliche Reprise des „Kyrie" von der zweiten Wiederholung an, mit seinem, die allgemeine Idee der Gottheit symbolisirenden Ausgange in großen Dreiklangharmonien — wodurch das Werk in formeller, tonlicher, wie überhaupt musikalisch-technischer Hinsicht gleich einem Ringe durch Vereinigung seiner Enden in sich selbst schließt — auch psychologisch begründen zu können.

Dieser Gesichtspunkt endlich im Vereine mit dem innerkräftigsten Walten eines genuinen christlichen Bewußtseins, aus welchem allein eine solche von der Idee des Katholizismus durchdrungene, diese Idee in jedem Zuge versinnlichende Schöpfung, wie Lißt's Messe, hervorgehen konnte, mußte alle Gefühle zuletzt zu dem höchsten Grundgedanken des Christenthums, zum „Glauben" hinleiten. Er ist die Basis und der Schlußstein des weltumfassenden, unerschütterlich-ewigen Gebäudes der christlichen Kirche, er ist es, von dem der Herr gesagt „super te aedificabo ecclesiam meam." Auf diesen Fels stellt denn auch unser Tondichter mit freudigem Gefühle lebendiger Glaubenskraft sein Werk, und das Motiv des „Credo" zuletzt ergreifend, setzt er — zwei machtvollen, den Anfang und das Ende alles christlichen Seins tragenden Säulen gleich — die beiden symbolischen, zugleich auch als reinste Consonanz und harmonische Grenzpunkte, musikalisch sinnbildlichen Töne im kräftigsten, hellsten Einklange zum Schlusse hin,



der gleichsam in alle Welt hinausruft:

„Ich glaube!"

Es bleibt uns nur noch Weniges, unmittelbar auf das vorliegende Werk selbst Bezug Habendes, nachzutragen, und dieses Wenige beschränkt sich auf ein Resumé des allgemeinen Charakters dieser Composition, so wie der Auffassungsfrage, und zwar Beides vom speciell musikalischen Gesichtspunkte.

Was ersteren betrifft, so finden wir als einen vorwiegenden Zug die Neigung zu Dreiklangsfolgen, welcher die Harmonisirung der großen enharmonischen Scala *) zu einer ihrer wichtigsten Basen dient: ferner das unmittelbare Zusammengehen der Diatonik und der ihr scheinbar diametral entgegengesetzten Enharmonik, mit häufigem Ausschluß, ja oft absichtlichem Abweisen chromatischer Vermittelung. Lißt's Musik erlangt dadurch einen gewissen imposanten männlichen Charakter, den man seit Beethoven stark vermißt. Die schmachtende Blässe der Empfindelei, jene falsche Sentimentalität, an welcher die das Original gewöhnlich in seinen Schwächen erfassenden und nur darin überbietenden Nachahmer Mendelssohn's und theilweise auch Schumann's vielfach, die Spohrianer aber fast durchgehends kranken, ist ein Uebel, gegen welches Lißt durch sein gegnerisches — ich möchte beinahe sagen, antipathisches Verhalten zu dem Geschlechte der verminderten Septimenaccorde förmlich gefeit erscheint.

Wie ein Mensch von Energie, der sich vorgenommen hat, ein bestimmtes Ziel zu erreichen, auf dasselbe mit möglichster Vermeidung aller Umwege und Seitenschliche, ohne sich von kleinlichen Rücksichten ablenken zu lassen, unbekümmert um das, was rechts oder links liegt, geradeaus losschreitet, und müßte er auch über Klüfte setzen und Berge durchbrechen; so bricht sich auch die Lißt'sche Musik ihre Bahnen, um auf dem kürzesten und geradesten Wege

*) Z. B. c, d, e, fis, gis, b.

dorthin zu kommen, wohin der schöpferische Genius seinen Flug zu nehmen beabsichtigt hat.

Freilich, wer gewohnt war, mit der Thurn- und Taxis'schen Postschnecke zu fahren, dem wird beim Anblicke des Lißt'schen Riesentrains, der bald über die Spitzen der Gletscher, bald an steilen Abhängen knapp vorbei, bald durch gähnende Felsentunnels, dann wieder über die schäumenden Wogen des Niagarafalles dahin braust, anfangs sein Gemüth beklommen fühlen. Nichtsdestoweniger aber ist eine Fortbewegungsweise, die hier als Gleichniß aufgestellt wurde, als eines der großartigsten Resultate des fortschreitenden Geistes, als eine Kraft, die Welttheile an einander rückt, Entfernungen verschwinden macht und die Zeit verzehnfacht, anerkannt und adoptirt worden. Es bedurfte nur der anfänglichen Ueberwindung jener Scheu, welche sich jedem Neuen, Ungewohnten gegenüber als Gegendruck des Erhaltungsprincipes kund zu geben pflegt.

Im ähnlichen Verhältnisse erscheinen uns die Fortschrittsbestrebungen der neuen musikalischen Richtung einerseits, die hartnäckigen Gegenkämpfe anderseits. Der Unterschied zwischen dem Gleichnisse und dem Verglichenen liegt nur im Terrain, welches dort ein rein sinnliches, hier ein absolut geistiges ist. An jenem dem realpraktischen Leben angehörigen Gebiete liegen die Vortheile greifbar, wägbar, meßbar, zählbar vor, auf diesem der Uebersinnlichkeit zugewandten hingegen bestehen sie in imponderablen Eigenschaften, deren Erkennen einen hohen Grad psychischer Ausbildungen, wie: Geschmack, Empfindung, Phantasie erheischt. Wie nun das Physische im Menschlichen vorwiegt, und die dießfälligen Entwicklungen allgemeiner sind, als die geistigen, so erklärt es sich auch, warum materielle Bestrebungen und deren Errungenschaften leichter ins allgemeine Bewußtsein dringen, geistige hingegen lange und heftige Kämpfe durchzumachen haben.

Locomotivscheue Naturen à la Rossini, die im Verkehrsleben heute noch als einzelne Curiosa vorkommen dürften, bilden auf dem Kunstgebiete, namentlich dem musikalischen, ein äußerst zahlreiches Contingent, das sich bei dem bloßen Gedanken einer, den Trott der

gewohnten Kaleschgäule übersteigenden Schleunigkeit der Bewegung, wie von kalten Schauern durchrieselt fühlt. — Der endliche Sieg, welcher auf geistigem Felde in der erzielten allgemeinen Uebereinstimmung mit den neuen Anschauungen besteht, wird aber nichtsdestoweniger errungen werden, und kann somit auch den Principien der genannten Richtung nicht entgehen, geschehe nun die Einigung auf directem Wege der Erkenntniß, oder dem indirecten der allmähligen Selbstauflösung überwundener Anhaltspunkte.

Das zweite und letzte hier noch zu Resumirende betrifft die Auffassungsfrage im Zusammenhange mit dem Principe der thematischen Gestaltung, wie solches in der Lißt'schen Messe — hier, wie gesagt, ganz abgesehen vom religiösen Standpunkte, ausschließlich als Kunstwerk betrachtet — in höchster geistiger und technischer Entwicklung vorliegt. Aus dem vollkommen Vernunftgemäßen und seinen bis in die feinsten Verzweigungen geführten Consequenzen hervorgegangen, muß das Princip als das einzig normale und überdieß als der einzige Weg angesehen werden, das musikalische Motiv mit bestimmtem poetischen Inhalt erfüllen zu können. Damit soll jedoch keineswegs gesagt sein, als ob der bestimmte Inhalt an eine bestimmte Melodie, oder umgekehrt, ein für allemal gebunden wäre, so daß z. B. eine gewisse Idee, die durch ein bestimmtes musikalisches Motiv repräsentirt wird, sich eben nur durch dieses und kein anderes Motiv würde haben ausdrücken lassen.

Die Sprache der Musik ist an sich nie so determinirt, daß nicht ein poetisch-sinnlicher Gedanke durch mancherlei Gestaltungen der Melodie, wenn sie nur dem Charakter des Auszudrückenden angemessen ist, sich aussprechen ließe. Es kommt nur darauf an — und das ist die wesentliche Bedingung — den Sinn, welcher dieser Melodie zugetheilt wurde, festzuhalten, diese Melodie sonach als Motiv bestimmter Bedeutung, als eine Phrase, die eine Realität und eben nur diese präcise ausdrücken soll, zu behandeln, nämlich nur dort, aber um so gewisser anzuwenden, wo der Componist dieselbe, oder eine ähnliche Vorstellung erwecken will.

Dieß ist der Kern eines in so durchgreifender Anwendung erst

den neuesten Fortschrittsbestrebungen entsprossenen Principes, welches wir mit eben so viel Genie als Bewußtsein, Erfindungskraft wie sinnlicher Schönheit, Phantasiefülle wie strenger Logik durchgeführt, in der Lißt'schen Messe kennen gelernt haben. — Wer die Richtigkeit und Tragweite dieses Princips anerkennt (und es scheint fast unmöglich, es nicht anzuerkennen), wird wohl zugeben, daß damit eine Bahn eröffnet ist, die zu Resultaten im Bereiche der musikalischen Composition führen muß, welche bis zur Stunde nicht, oder höchstens als zufällige Vorahnungen dieser Richtung vorlagen.

Zuletzt sei noch der Wunsch ausgesprochen: man möchte die kleine Mühe nicht scheuen, welche die Aufführung der „Graner-Messe" — weniger in technischer (welche fast gar keine Schwierigkeiten bietet), als intellectueller Hinsicht — allenfalls verursacht, um ein Werk zu Gehör zu bringen, welches einerseits einen ganz neuen Kunststandpunkt bezeichnet, anderseits aber berufen scheint, die kirchliche Figural-Musik, deren nachgerade zum Culminationspunkt der Verflachung gelangter Styl den geweihten Ort nur noch profaniren kann, vor ihrer gänzlichen Verbannung aus der katholischen Kirche ebenso zu retten, wie dieß die Paläſtrina'sche Marcellus-Messe ihrer Zeit gethan. Man höre das Werk, befreunde sich mit den erhabenen Intentionen desselben, und lasse dessen Schöpfer äußerlich unbeirrt (denn innerlich ist er es, aus künstlerischem Bewußtsein und Ueberzeugung, woraus — einem nie versiegenden Born gleich — ihm stets Ermuthigung, zähe Ausdauer, Elasticität des Geistes und beständige Anregung quillt) seinen Weg in einer selbstgebrochenen Richtung fortsetzen, dem wir zweifelsohne noch mehrere ähnliche, hehre Resultate wahrhaft religiöser und zugleich echter Zukunftsmusik, d. h. einer Musik, deren Bestand für alle Zukunft gesichert ist, zu danken haben werden.

Druck von Keck & Comp. in Wien.

Druck von Keck & Comp. in Wien,
Leopoldstadt (Schöllerhof Nr. 4).